CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 381
MARZO 1982

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958
ISSN: 0011-250 X

381

DIRECCIÓN, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
Teléfono 244 06 00
MADRID

I N D I C E

NUMERO 381 (MARZO 1982)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: *JUNCO*

ARTE Y PENSAMIENTO

LA FILOSOFIA SENSISTA Y EL SUEÑO DE LA RAZON ROMANTICA

Hay muchos capítulos de la historia interna de España que están aún insuficientemente estudiados. Uno de ellos es, sin duda, el de la reflexión peculiar que antecede y prepara la eclosión romántica en nuestro país. Generalmente, se intenta encontrar paralelos con la transformación cultural en Europa, sin caer en la cuenta que cuando se habla de racionalismo, empirismo o idealismo, estas corrientes de pensamiento mantienen connotaciones nacionales que las ligan a Francia, Inglaterra y Alemania, respectivamete, ya que sólo en el contexto político y cultural de una comunidad alcanzan todo su significado histórico. Reflexión filosófica, producción artística y la constelación concreta de unos intereses de clases forman una unidad sólo disociable por necesidades de análisis, pero indisoluble a nivel de la comprensión.

La descripción de las primeras décadas del siglo XIX en España exige unas categorías adecuadas y no simplemente la referencia a generalidades acerca de la Ilustración o el Romanticismo, fijándonos una vez en el paradigma de Francia y otra en el de Inglaterra o Alemania.

Es claro que se dan fenómenos similares a escala europea. También en España se puede hablar de un paso del antiguo al nuevo régimen y que en las artes se siguen modelos comunes. Pero lo mismo que en política se sigue un camino muy *sui géneris*, a nivel de la reflexión subyacente a las obras literarias tienen que darse diferencias que expliquen la evolución específica de las ideas en España. Desgraciadamente los historiadores de la literatura española no han podido o no han sabido aprovechar los resultados de la historia de las ideas. De ahí que, en muchos casos, se presente la literatura como una sucesión de modas sin relación alguna con el proceso reflexivo llevado a cabo dentro de nuestras fronteras.

Un ejemplo de este acudir a corrientes filosóficas extranjeras antes que a los humildes ensayos españoles para explicar el contenido de una obra literaria, nos lo ofrecen los críticos que se han

ocupado del poema *El diablo mundo,* de José de Espronceda. Una larga lista de comentadores, que va de Juan Valera a Domingo Ynduráin renuncia a buscar una dimensión filosófica en esta obra, quizá por la dificultad de relacionarla con los grandes sistemas doctrinales. Los magníficos trabajos de Pilade Mazzei, Joaquín Casalduero y de Robert Marrast (1) nos permiten enmarcar la obra en el contexto de los géneros literarios y en el de las relaciones históricas con otros personajes de la vida cultural española. Especialmente Marrast aporta una amplia documentación acerca del grupo generacional de Espronceda. Pero a la hora de analizar los presupuestos ideológicos de los que surge su poesía, Mazzei discurre sobre la filosofía de Fichte, Casalduero se remite a una genérica psicología del «hombre romántico» y Marrast se limita a las teorías estéticas y a las técnicas poéticas que pudo aprender de sus maestros o de sus modelos más inmediatos.

Queda por exponer su relación con la historia interna, es decir, con la dimensión tanto de las creencias y posturas como de los argumentos referentes a cuestiones filosóficas. Para eso lo primero que hay que aclarar es el clima de ideas que por aquellos tiempos se vivía en España. Marcelino Menéndez y Pelayo, en su *Historia de los heterodoxos españoles* llamó la atención sobre las ideas «materialistas» que se habían difundido en España gracias a las lecturas de la obra del Barón de Holbach, del abate Condillac y de Destutt-Tracy. Pero ni llegó a precisar la argumentación concreta, ni pudo relacionar ésta con la producción artística y por eso no concede importancia alguna en su *Historia de las ideas estéticas* al «materialismo» reinante en España para explicar los contenidos de peculiaridades de nuestro Romanticismo.

LA FILOSOFIA «NUEVA» A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA

La existencia y magnitud de un pensamiento más o menos al margen de la ortodoxia debe quedar fuera de duda sólo por el hecho de haber provocado la aparición de una apologética tan constante y vehemente como la de Jaime Balmes y la de Juan Donoso Cortés. Pero, aun admitida la importancia de un pensamiento distinto del escolástico tradicional, no está claro en qué pudo consistir el «materialismo» que barruntaba Menéndez Pelayo. Para precisar la corriente innovadora hay que tener en cuenta que, al lado de la ense-

---

(1) Mazzei, Pilade: *La Poesía di Espronceda,* Firenze, 1935; Casalduero, Joaquín: *Espronceda,* Madrid, 1961; Marrast, Robert: *José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du romantisme,* Lille, 1974.

ñanza oficial, se habían formado grupos en los que se leían con especial interés las obras de Etienne Bonnot de Condillac, un filósofo francés seguidor de las doctrinas psicológico-empiristas de John Locke (2). Estos círculos se localizaban principalmente entre los hombres de letras madrileños y en personas relacionadas con las universidades de Salamanca y Sevilla. La Inquisición de la época no consideró tales ideas heterodoxas. Es más, se presentaron como una versión moderna del empirismo aristotélico, defendido por la escolástica, capaz de dar razón de los adelantos en las ciencias positivas. Con todo, sin llegar a una polémica abierta, la nueva filosofía no respondía ya al interés por justificar el orden sobrenatural, motivo que estaba presente en la escolástica por su subordinación a la teología. El «sensismo», como se denomina propiamente esta corriente, para explicar el conocimiento, se basaba en una tesis similar a la del aforismo escolástico, en que se resumía el pensamiento de Aristóteles: «Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu.»

El autor sensista que más va a influir en los medios españoles es Antoine L. C. Destutt-Tracy (1754-1836), el cual, aún siguiendo a Condillac, da un viraje original dentro del empirismo hacia el conocimiento del sujeto. Por eso históricamente la superación de la escolástica en España no significa una conversión hacia el positivismo de las ciencias de la naturaleza, sino algo muy diferente. La innovación de Destutt-Tracy (3) consiste en considerar la actividad del alma como un proceso montado sobre la sensación, la cual es descrita como un acto esencialmente reflejo y que, por tanto, no se limita a ser espejo de la realidad exterior, sino que es, ante todo, una manifestación de la vida subjetiva. La ecuación pensar es sentir, es desarrollada por Destutt-Tracy en forma de una introspección. Más que estar atento a lo que hay fuera, «sentir» significa tener conciencia el sujeto de la sensación, esto es, «sentirse». El sujeto se siente a sí mismo en todo momento y sólo poniendo atención en sí mismo puede esclarecer el fenómeno del conocimiento y de la ciencia de los objetos exteriores. La teoría del conocimiento se convierte en psicología y, lo que es aún más importante, la sensación no se refiere solamente a lo exterior, sino que es «sentimiento». El sujeto no se concibe como inteligencia. Se descubre a sí mismo como un comple-

---

(2) Bernardo María de la Calzada es el traductor de *La lógica o los primeros elementos del arte de pensar*, Madrid, 1784. Valentín Foronda escribe una nueva versión, *La lógica de Condillac puesta en diálogo*, Madrid, 1794. Otros escritos son traducidos por la marquesa de la Espeja, *La lengua de los cálculos*, Madrid, 1805.

(3) En 1817, Manuel María Gutiérrez publica en Madrid la traducción de sus *Principios de economía política, considerados por las relaciones que tienen con la voluntad humana;* Ramón Salas traduce el *Comentario sobre el Espíritu de las Leyes de Montesquieu*, Madrid, 1821, y Valencia, 1821, y Juan Justo García, *Elementos de verdadera lógica*, Madrid, 1821.

jo de sentimientos, en muchos casos contradictorios y faltos de lógica.

Aunque bajo «sensismo» se entiende casi exclusivamente una explicación del origen del conocimiento y del lenguaje que no toca directa ni explícitamente las tesis de la filosofía cristiana, sí es cierto que la primacía de la sensación inclina a una transformación de las ideas más generales relativas a la existencia humana. Decimos inclina porque las implicaciones de esta filosofía van a manifestarse fuera de la argumentación propiamente filosófica.

Al considerar la sensación como la forma más original del pensamiento, se modifica profundamente la idea de «hombre». El dualismo «alma-cuerpo», según el cual el alma representa una sustancia espiritual y eterna, es sustituido por una realidad única: la de la conciencia actual del individuo, que se siente a sí mismo. En lugar de los principios, ideas y leyes universales, siempre iguales e inmutables, que en la filosofía tradicional se tomaban como fundamento para probar la espiritualidad e inmortalidad del alma, el individuo se autodefine como un fluir continuo de sensaciones siempre cambiantes y diferentes. En este movimiento no hay posibilidad de reposo. La conciencia no es ya sujeto pasivo del cambio, sino que es búsqueda ansiosa de lo nuevo y todavía no experimentado.

De la misma manera que el sensualismo inclina hacia esa forma especial de autoconciencia como es la ansiedad, también lleva a una transformación de las ideas y representaciones más generales del pensamiento, que corresponden a los temas tradicionales de la metafísica especial, es decir, a las ideas que expresan la totalidad del ser objetivo «mundo» y la totalidad de sentido «dios». A diferencia del pensamiento racionalista del Siglo de las Luces, el «mundo» que nace y se resuelve en la sensación no es el mundo de la ciencia, obediente a leyes invariables y eternas, sino una sucesión de impresiones que sólo contienen informaciones aspectuales. Lo exterior se ofrece al hombre como una multitud de imágenes que no tienen en sí mismas más consistencia y conexión que la de la conciencia del espectador. La frontera, por tanto, entre la realidad y el sueño tiende a desaparecer. El «mundo» pierde, en cierto modo, su carácter objetivo. De él sólo tiene conciencia el hombre en la aglomeración de imágenes que le ofrecen los sentidos de manera incesante y caótica.

Esta es la causa por la que el sujeto no puede considerar el mundo como un «cosmos» en el que reina el orden establecido por una razón todopoderosa. Necesariamente tal concepto del «mundo» implica la ausencia de la imagen del dios tradicional, pues por «dios»

se entiende la totalidad de sentido de lo real y cuando sobre la totalidad, en lugar del orden, reina el caos, es natural que la idea de una Inteligencia suprema, llena de bondad, aparezca superflua y absurda. El individuo que siente el mundo no es capaz de concebir una providencia que vela por el bien del conjunto. Antes al contrario, en su conciencia brota la convicción de que la sinrazón lo domina todo. La dimensión profunda del mundo coincide con la esencia del mal y así surge una concepción antitética de la providencia: el diablo mundo.

En la circunstancia española de guerra civil a principios del siglo XIX, el problema de la teodicea tiene que imponerse a la conciencia de los españoles. La crítica mordaz de Voltaire a la tesis de Leibniz, para el que un dios, suma bondad, crea el mejor de los mundos posibles, hizo mella con toda seguridad entre los que leyeron el *Candide*. Además, la historia manifiesta cada vez más claramente a los ojos españoles (Goya) que bajo la idea de «dios» se esconde mucha intolerancia, crueldad, opresión e incultura. De ahí que les resulte difícil concebir en la divinidad los atributos de bondad, benevolencia y sabiduría. El desprestigio de la religión cristiana a causa de la Iglesia-institución se suma a la dificultad filosófica de pensar a «dios» cuando se quiere reducir todo el conocimiento a la sensación.

FILOSOFIA Y POESIA EN EL PRERROMANTICISMO

En el caso concreto del primer cuarto del siglo XIX, que significa para España la destintegración del antiguo régimen, nos hallamos ante el problema de que, simultáneamente, penetran en la Península obras de racionalismo ilustrado, la corriente sensualista procedente de Francia e Inglaterra y las primeras formas del irracionalismo romántico. Es necesario tener presente esto para no identificar unilateralmente a los autores españoles con una sola de estas tendencias.

Indudablemente la generación a la que le toca vivir estos momentos de apertura intelectual tiene que llevar a cabo una evolución interna muy dolorosa. Ejemplos tan importantes como José Marchena, José María Blanco White y Alberto Lista nos muestran los problemas interiores que acompañan a esta recepción cultural. Todos ellos llegan al mundo de la cultura a través de los estudios teológicos y de las preocupaciones religiosas. Su vivencia central es la ruptura más o menos abierta con la vida clerical. Poco a poco, las lecturas y su misma reflexión los va apartando de una ciencia escolástica incapaz de resolver sus problemas. A ellos les falta libertad para expresar

tales problemas debido a que la sombra todavía terrible de la Inquisición les obliga a llevar una vida doble. Hacia fuera siguen respetando las costumbres y las instituciones, pero en la clandestinidad leen con aprobación las obras prohibidas y de su pensamiento se adueña la duda. La sociedad a su alrededor no toma apenas noticia de esta crisis espiritual, pero, de forma un tanto subterránea, el pensamiento de la Ilustración europea va afectando a sus creencias religiosas. Ante la imposibilidad de una discusión pública y abierta sobre las nuevas teorías, el sentimiento interior de la duda busca otras formas de expresión más concreta y menos comprometida, como son las posturas y actitudes de héroes ficticios o reflexiones intercaladas en la narración. También la teoría estética se pone al servicio del mundo interior en cuanto que la lírica deberá reflejar esa situación, inexpresable sin el manto de la metáfora.

Los prerrománticos sevillanos Blanco, Lista y Reinoso intentan modificar el ideal estético del clasicismo francés, del que estaban influenciados, de forma que sea posible dar una expresión literaria a la desazón espiritual en la que se hallan sumidos y que, ciertamente, no debe confundirse con un agnosticismo religioso o con alguna forma de ateísmo.

No desarrollan positivamente un cuerpo doctrinal capaz de sustituir la filosofía sistemática de las escuelas, ni tampoco pretenden sustituir la fe por la razón. Más que defender una nueva construcción conceptual, tratan de reflejar una situación de perplejidad. La estética propuesta por la escuela sevillana quiere dar cabida en la poesía a la reflexión, a las preocupaciones filosóficas, sin las restricciones que impusiera el racionalismo francés. El testimonio sincero del mundo interior del poeta debe constituir la guía de la creación poética y no un dogma filosófico importado. Ellos, por ejemplo, defienden contra la estética de Boileau la necesidad de ocuparse de temas religiosos en la poesía. Claro está que no es cuestión de servir al dogma ni de utilizar la causalidad sobrenatural *(deus ex machina)*. Mientras que José Quintana (4) argumenta en la línea del racionalismo, Lista y Blanco justifican el tema religioso afirmando que la poesía debe expresar la vida interna del individuo. Sólo a partir de la experiencia interna el «genio» poético puede crear.

Según José Reinoso, en su ensayo *Sobre la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones* (5), el gusto es una facultad individual capaz de perfecciona-

---

(4) Sobre esta polémica, cfr. Menéndez Pelayo, M.: *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, 1962, t. III, pp. 446 s.

(5) Sevilla, 1816.

miento, pero siempre bajo el signo de la individualidad. Es improcedente y absurdo quererlo someter a normas generales o a modelos consagrados. La verdad que tanto Reinoso como Blanco y Lista exigen a la poesía no es la de la servidumbre a los objetos externos, sino la de la sinceridad consigo mismo. Pese a que Lista (6) se convertirá en un crítico de la incultura o inverosimilitud que afean a muchas de las producciones románticas, permanece fiel a la teoría del «genio», que ya desarrollara Reinoso: el poeta tiene en última instancia que crear a partir de sus sensaciones íntimas.

José M. Blanco White en su *Discurso inaugural del Curso de Humanidades de la Real Sociedad de Amigos del País,* afirma que «la poesía, igualmente que los idiomas nacientes, no es otra cosa que el lenguaje de las pasiones...» (7). Entre estas pasiones está la religión en cuanto sentimiento de dependencia y unidad con toda la naturaleza. Se trata de experimentar el mundo, pero a través de la propia conciencia. «El poeta —dice Blanco— se siente vivir y todo vive a sus ojos» (8).

La influencia del sensualismo no hemos de localizarla exclusivamente en los extremos defensores del neoclasicismo en estética, como lo fue José Gómez Hermosilla, que siguió muy de cerca a Condillac (9). La introspección, el desvelar el mundo del sujeto, se convierte en la primera fuente de inspiración romántica dentro del contexto de la filosofía sensista. Toda la realidad se subjetiviza porque se ve siempre a partir de su manifestación en la conciencia individual. Este vivir el mundo desde la conciencia significa que la reflexión sobre el sentido de las cosas es, según Blanco White, parte integrante de la poesía. La filosofía, no en cuanto método argumentativo, sino como expresión de los problemas existenciales, es por sí misma objeto de la poesía: «Todo aquello que engrandezca las ideas, que roce con la inmensidad obscura del infinito, todo lo que descubra al hombre a los ojos del hombre mismo, forma por sí y casi sin otro adorno el carácter de la poesía» (10).

Nos hallamos, pues, ante el imperativo estético de la introspección. Las experiencias interiores de la que tiene que dar testimonio esta generación no corresponde de ningún modo a la de una euforia de la razón, sino que presenta la atormentada evolución personal al perder la seguridad en el sistema de valores de su infancia. Ellos

---

(6) *Lecciones de literatura española en el Ateneo español,* Madrid, 1836; cfr. Juretschke, Hans: *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista,* Madrid, 1951, pp. 418-465.

(7) *Antología...,* ed. V. Lloréns, Barcelona, 1971, p. 170.

(8) *Ibid.,* p. 173.

(9) Cfr. Menéndez Pelayo, M.: *O. c.,* pp. 462 y ss.

(10) *O. c.,* pp. 174 y s.

no desarrollan una crítica de la religión desde posiciones racionalistas como hicieron los «espíritus fuertes» de la Ilustración, sino que reflexionan sobre la pérdida del paraíso y de la inocencia y sobre la entrada en un mundo dominado por el dolor y la maldad. Por eso, la nueva filosofía no es la continuación del progresivo descubrimiento de «las luces», como había sido la metáfora dominante en la Ilustración.

Las cuestiones que provocan la crisis espiritual de hombres como Marchena, Blanco White y Lista sobrepasan el mero descontento con la disciplina o con la cultura eclesiástica. No sería justo creer, como pretende Menéndez Pelayo, que cualquier crítica y alejamiento de la Iglesia tienen su raíz en problemas de la moral individual, como puedan ser la soberbia o la lujuria. Esta generación se ve obligada a asimilar la crítica a la religión positiva formulada por los pensadores racionalistas del siglo anterior, mientras que, por otro lado, las instituciones educativas en manos de la Iglesia española siguen basándose en presupuestos y defendiendo tesis que ya no tienen casi relación con la cultura contemporánea, la cual lleva en Europa una vida totalmente ajena a la tradición escolástica. Por eso aprovechan la oportunidad de conectar con este pensamiento sin, por ello, romper abiertamente con sus propias raíces. El sensismo les brinda esa posibilidad y la aceptan buscando más la concordancia que la polémica. Pero el equilibrio que la primera generación pudo mantener en algunos momentos no es ya posible posteriormente. Entonces es cuando sale a la luz en toda su crudeza la nueva forma subjetiva de sentir la vida, se exigen cambios institucionales y se llega a una negación clara de las autoridades doctrinales y del poder basado en ideologías consideradas como caducas e ilegítimas. Sin embargo, el vacío creado por esa negación no tiene por qué ser inmediatamente sustituido por un sistema ni más lógico ni más perfecto.

Se rechaza la tutela doctrinal de la Iglesia lo mismo que la legitimación teocrática de la monarquía absoluta, lo cual aparece a los ojos de aquellos hombres como una liberación, pero a la que va unida la responsabilidad de la propia autonomía. La libertad así adquirida lleva consigo un peso y una soledad más dura que la que podía experimentar un espíritu conforme con la visión teocrática del mundo y de la sociedad. Y un testimonio de esta coyuntura histórica es el poema de Espronceda.

La obra de José de Espronceda *El diablo mundo* es un buen ejemplo de la vigencia de la filosofía sensista y de la importancia que ésta tiene para comprender el proceso de gestación de los motivos románticos en España. Argumentos externos no faltan para conectar a Espronceda con el mundo de preocupaciones de Blanco White y de Lista, pero, en la metodología del presente estudio interesa más exponer la coherencia entre las ideas contenidas en el texto y la filosofía sensista que aportar datos biográficos. Así, pues, nos habremos de fijar más en las reflexiones y menos en los pasajes narrativos del poema, para poner de relieve el pensamiento de Espronceda sobre los conceptos fundamentales de la existencia, que son también los temas centrales de la filosofía.

Ya en 1908 (11) Adolfo Bonilla San Martín analizó los temas «duda», «dolor», «placer» y «muerte». Pero estos mismos conceptos resultan más comprensibles cuando se los contempla a la luz de las totalidades de sentido: «hombre», «mundo» y «dios». En cuanto a la visión del hombre, hay que tener en cuenta que Espronceda adopta la perspectiva del sujeto, que se analiza a sí mismo. No estamos ante una descripción objetiva, sino ante el testimonio de sus vivencias íntimas: «... *el tumulto y la inquieta porfía / encerrado en mí mismo sentí*» (vv. 623 ss.) (12). Esta experiencia describe simultáneamente el mundo exterior y el interior al sujeto. De ahí que se exprese en categorías psicológicas como la desconfianza y la duda, pero referidas a creencias válidas en su entorno. Su postura implica, por otra parte, una clara distancia y escepticismo hacia la antropología tradicional, la cual ponía todo su interés en probar la existencia y la espiritualidad de un alma distinta del cuerpo. Ante la concepción vulgar del alma, exclama Espronceda: «*Y el alma, ¡que no sé ya dó se esconde!*» (v. 2183). Su concepto de hombre rechaza el dualismo «alma-cuerpo», sin adoptar automáticamente una concepción mecanicista o biologicista del ser humano. El hombre para él no es un objeto que se alcanza por la experiencia externa, sino que es, ante todo, conciencia. Su actividad básica consiste en preocuparse de sí y preguntarse por su propia naturaleza. En este sentido abstrae de cualquier forma de realidad anterior e independiente a la conciencia misma.

Al «sentirse a sí mismo» el hombre aparece como un «espíritu insomne» (v. 437), abocado a la incesante presencia de la sensación.

---

(11) «El pensamiento de José de Espronceda», en *La España moderna*, pp. 69-101, 1908.

(12) Espronceda, José de: *El diablo mundo*. Cito por la edición de Clásicos Castellanos, Madrid, 1955.

Nos hallamos frente a una forma de ensimismamiento especialmente torturadora, que no busca la salida en las luces de la razón abstracta, de los principios universales, del orden cósmico. Ella hace patente un «yo» que no es otra cosa que el eco clamoroso de un infierno, del deseo insatisfecho de felicidad. En cuanto eco y en cuanto deseo, el hombre vive más de la irrealidad que de la realidad. El pasado de su biografía, las esperanzas de futuro son para él realidades más importantes que lo que le rodea actualmente. La realidad de su existencia la forma: *«Cuanto fingió e imaginó la gente, / Cuanto del hombre la ilusión alcanza, / Cuanto creara la ansiedad demente, / Cuanto acaricia en sueños la esperanza»* (vv. 1084-1087). De ahí que lo objetivo, lo empírico, lo positivo, pierda consistencia. El ser del hombre es un «vivir soñando y existir dormido» (v. 1299). Las fronteras de la realidad y la irrealidad se difuminan. El «sueño» es la metáfora dominante. En él se manifiesta el miedo y en él se diluye la felicidad. Ensueño y pesadilla se suceden y en esta sucesión anida el desengaño.

La conciencia se comprende a sí misma como un «nombre», como un ser con biografía, sujeto a una sucesión de experiencias y transformaciones internas. El sentido y la unidad de *El diablo mundo* consiste precisamente no en la acción anecdótica de las aventuras de Adán, sino en la representación simbólica de las diversas fases de una biografía interior: pérdida de la ingenuidad, experiencia del dolor, búsqueda del placer, desencanto del amor, etc.

Relacionar esta forma de reflexión con la filosofía idealista tiene poco sentido. La conciencia no nos revela el fundamento de la ciencia; no tiene, por tanto, nada que ver con las preocupacioes filosóficas de la filosofía alemana. Más bien nos permite una posible comprensión de la misteriosa frase de Goya en los albores de la época romántica: «El sueño de la razón produce monstruos.» Es bastante improbable suponer que el mensaje de Goya consiste en proclamar la razón como nueva diosa benefactora de la humanidad. Para el «sueño» de la razón no hay despertar posible. Creer que Goya era simplemente un ilustrado con una confianza ilimitada en la razón humana sería concebir su obra como la de un predicador de una nueva religión, pero no como la de un «individuo» atormentado por la sensación del mundo que le ha tocado vivir. Goya anticipa, en cierto modo, el yo de la sensación confusa que se revela incapaz de asimilar la monstruosidad de la guerra, de las pasiones, de la incultura y de los prejuicios, el «yo» no en cuanto fuente de orden, sino en cuanto inmerso en una realidad satánica.

Referido ahora al concepto del mundo, encontramos un rechazo similar de las creencias tradicionales. Con clara ironía glosa la frase bíblica que acompaña el relato de la creación: «¡Bueno es el mundo! ¡bueno! ¡bueno! ¡bueno!» (v. 2157) A la naturaleza acogedora y sabia de la poesía dieciochesca sucede un mundo lleno de peligros, de violencias y de desgracias. No en vano las teorías cosmogónicas habían sufrido un gran cambio. Según Cuvier (1769-1832), el estado actual de la naturaleza sólo se podía explicar suponiendo una sucesión de grandes catástrofes en la que habrían sucumbido gran número de especies. La evolución del mundo estaba montada necesariamente sobre antiguos cataclismos. La naturaleza, pues, no se revelaba como una fuerza exclusivamente constructora, sino que lleva implícito un principio necesario de destrucción. El sujeto no puede, así, refugiarse y sentirse seguro en ella como en el seno de una madre protectora. La desconfianza y la sensación de amenaza es ahora la actitud fundamental del hombre ante la naturaleza, porque «espinas llevan las lozanas flores» (v. 2164). El sospecha que detrás de todas las bellezas se cierne la sombra de una oculta perfidia.

Espronceda describe el mundo de los hombres, la sociedad, mediante la metáfora de «cárcel». En él, esta imagen no tiene el mismo sentido que en la tradición platónica o en la ascética cristiana. No consiste en que el alma se halle provisionalmente encerrada en un cuerpo. Más bien significa que el individuo vive dentro de un ambiente en el que domina la maldad, la depravación y el crimen. La «cárcel» se refiere al medio humano donde se pierde la inocencia y se aprende a luchar contra los demás para subsistir. No hay una convivencia pacífica. Allí subsiste el que desconfía, el que engaña, el que infunde temor a su alrededor. Los mandamientos de una especie de antimoral (13) encierran la sabiduría necesaria para afirmarse en la cárcel del mundo.

La afirmación contenida en la *Canción del pirata,* tantas veces recitada por niños de colegios de religiosos: «Qué es mi dios la libertad», ha pasado desapercibida o tomada solamente como una exclamación sonora producto de la brillante verbosidad de Espronceda. Separada de las reflexiones de *El diablo mundo,* puede parecer producto de una retórica vacía. Pero, conociendo la preocupación y los motivos filosóficos implícitos en la poesía de Espronceda, está justificada una interpretación radical de esa frase: no hay más dios que la propia libertad.

---

(13) Cfr. vv. 3565-3612.

Lo mismo que se muestra escéptico frente a la existencia del alma, así también confiesa abiertamente la pérdida de fe en todo lo sobrenatural. La duda sustituye a la creencia. Surge en él y en su generación un agnosticismo que impide, por ejemplo, que se deposite ahora toda la confianza en la razón o en un nuevo sistema conceptual (14).

Lo que ocasiona la duda sobre dios es claro: el mundo no está gobernado por una Providencia sabia y buena, sino que es la manifestación del poder de Satán. El mal, el desorden se manifiesta con más evidencia que el bien. De ahí que el poeta ironice la ingenuidad del que admite la intervención de la Providencia en los asuntos del mundo: «Y que un poder providencial lo envía / (¡oh presunción del hombre!) se figura» (vv. 2322 ss.). Puesta en duda la Providencia, resultan superfluos la oración y los ritos y, consecuentemente, la religión.

La duda no afecta directamente a la suposición de un ser creador del mundo. Lo problemático para Espronceda es la determinación de los atributos, de la personalidad concreta del ser supremo: «¿Quién es que inunda de alegría / y otras veces, cruel, con mano impía / llena de angustia y de dolor el suelo?» (vv. 5675 ss.). A lo largo de todo el poema, desde la introducción hasta el final, está latente esta cuestión. El hecho mismo de que no pueda afirmar la bondad de dios, deja abierta la posibilidad de un dios-satán, o, lo que es más característico de su pensamiento, insinúa una posible reducción del sentido total a la conciencia misma del hombre. Dios es quizá el espíritu del hombre (15); pero un espíritu hundido en la confusión, exento de evidencias y solitario que sólo tiene de absoluto lo irrenunciable de su libertad.

Al perder la seguridad en concepto como «dios» o «alma», en parte por motivos de reflexión filosófica, y, en parte, a causa del desprestigio histórico de la institución eclesiástica, el hombre romántico, según el testimonio de Espronceda, no tiene otro acceso a la trascendencia que a través del «yo», sujeto de las sensaciones. Esta pérdida de la dimensión ideal hace surgir un sentimiento subjetivo de angustia, de amargura y de desencanto que le impide una reacción positiva o constructiva y que, por el contrario, le lleva a refugiarse en la individualidad insolidaria y anárquica. Los tipos representantes de esta psicología son los que están en guerra con la sociedad (el pirata) o los que soportan el odio de todos (el verdugo). La libertad es, ante todo, negación.

(14) Cfr. vv. 458-465.
(15) Cfr. v. 393.

Por encima del individuo no hay nada válido. Por eso, tampoco puede hablarse de normas morales obligatorias fuera de libertad, la cual no es ni tolerancia ni consideración hacia los demás, sino defensa a ultranza de lo privado e individual. De ahí, que la queja y la pena del romántico Espronceda estén, en gran medida, privadas de valores colectivos. El poeta, dentro del puro liberalismo, ve las consecuencias dolorosas del planteamiento a nivel subjetivo, pero es incapaz de proponer una solución filosófica y social.

La inclinación hacia el socialismo mal llamado utópico, se ofrecerá como una alternativa y como una posible salida frente al pesimismo y al desconcierto que se reflejan en los escritos de Blanco White, Larra y Espronceda, pero que, lo mismo que la obra apologética de Balmes y Donoso Cortés, aparecería desconectada de la peculiar continuidad de la historia interna de España si no admitiéramos la profundidad de la crisis provocada por la filosofía sensista.

FRANCISCO SANCHEZ-BLANCO

Gropius weg 55
4630 BOCHUM (Alemania)

LITERATURAS ESPAÑOLA Y BRASILEÑA EN UN CONCEPTO IBEROAMERICANO

Literatura comparada es un término que apenas se aplica entre Brasil y Portugal; menos aún entre Brasil y España. Y sin embargo, deben de ser analizados los movimientos literarios de estos dos últimos, por la responsabilidad que tienen en el proceso cultural de Latinoamérica. Es erróneo pensar que todo lo que relacione España con Brasil tiene que venir a través de Portugal. Por un proceso histórico, de unión administrativa y descubrimientos territoriales, además de las disputas por las tierras limítrofes con las antiguas colonias españolas, y por un proceso cultural que determinó el eje literario en el Siglo de Oro, España también está presente en la literatura brasileña.

Se habla mucho ahora de una realidad latinoamericana. Es una fase avanzada en la afirmación de América Latina como continente nuevo, es decir, como embrión de una futura lideranza para substituir a la vieja Europa. Nada podrá hacerse sin conocer antes las raíces y las características que fueron adquiridas en su conciencia de países independientes y, más tarde, como continente en vías de realización. Creo que ese continente está en crisis, que es la caja de las sorpresas. Superarla supone el autoconocimiento. Tender un puente, un lazo de unión, puede traer alguna ayuda en ese saber de sí mismo. Brasil es una siempre promesa de afirmación, un camino con muchas metas que tiene que definir. Y no es lejano a la América española tanto como se cree: Mejor que Hispanoamérica, Latinoamérica o Iberoamérica.

UNA IDEA SOBRE AMERICA LATINA

América Latina es un proyecto en crisis. Nada mejor para entenderlo que su actual tentativa, siempre renovada, de afirmación. Actitud vieja y nueva para determinar una civilización y una cultura propias; personalizarse a través de una realidad que está lejos de

aceptar. Sentirse Latinoamérica es deseuropeizarse primero, desoccidentalizarse, en suma. Leopoldo Zea, por citar un paladín, habla de filosofía latinoamericana. Pero se basa en una realidad que no define: «La propia realidad es su filosofía» (1); filosóficamente irreal porque Latinoamérica afirma y refuerza las contradicciones culturales de Occidente. Los actuales procesos literarios de Latinoamérica podrían ser comparados a los de la Iberia culterana o conceptista del llamado Siglo de Oro. Entiendo el Barroco literario como unión afortunada, época de contradicciones brillantes; la brillante decadencia de un imperio. En América Latina la decadencia de un frustrado imperio imaginado después de la independencia. El realismo mágico literario no deja de ser un nuevo barroco, salvaguardadas las distancias, el proceso histórico más moderno en Latinoamérica. Epoca de brillante fracaso que ajusta la realidad a una magia de sí misma. De aquí su irrealidad histórica, su fracaso como proyecto.

Presentar soluciones desde Europa sería peligroso. Caeríamos, repitiendo el fenómeno, en un subjetivismo paternalista. Negarse a hacerlo por miedo a ese fracaso, rutina deshonrosa. Precisamos de una explicación, de una confesión mayúscula de nuestra intervención en el proceso. Podría hacerse, como norma, desarraigar la historia de su compromiso romántico —la colonización heroica— o de su desasosiego —sacrificio de culturas precolombinas—. Desde Latinoamérica se acusa a Occidente como gran verdugo, todavía. Desde Occidente se perpetúa hoy la huella dorada de nuestra civilización; son los caminos menos apropiados para encontrar esa, al parecer, indefinible realidad latinoamericana. Es necesario buscar mejor las raíces para conocerse más; analizar e independizar lo europeo, lo iberoamericano, y la caudalosa comunidad de influencias que conforman hoy esa realidad.

LA CRISIS DEL PROYECTO

Cuando afirmo una crisis en su eterno proyecto de personalización es para situarme también dentro de una acentuada limitación emocional. Filosofía de América Latina supone crear un sistema regular de estudio, una singularidad, que no puede apartarse del proceso cultural de Occidente. En Latinoamérica se entiende como una nueva sumisión al pesado y antiguo complejo cultural. De esa manera el proceso filosófico se desentiende de su propia naturaleza. Cultura

(1) Zea, Leopoldo: Conferencia dictada en la Universidad de San Pablo, Brasil, el 23 de junio de 1976.

de esclavitud o cultura de liberación: ¿por qué tanto interés en separar dos culturas inseparables? La realidad se transforma así en un hecho acusador, conmovedor, y evidencia de un fracaso más que de una realidad en sí; un recurso sentimental para emanciparse de Occidente. Justamente la misma causa emocional que provoca el paternalismo crítico europeo. Lucha ésta de moros y cristianos entre la obsesiva preocupación latinoamericana para emanciparse culturalmente y la cultura de Occidente forzada a realizar una tarea de apadrinamiento para esos países integrados en el tercermundismo.

«Cuando este continente pierda o sobrepase la obsesión de su *autonomía cultural*, ésta será la señal de que verdaderamente ha llegado a poseerla» (2). «... no sólo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania» (3). Guillermo de Torre y Henríquez Ureña son testimonio suficiente para dar una clave de comportamiento. Lo difícil es transformarla después en hechos vivos. Insisto, como primer paso, en la aceptación de una realidad. Aceptarla exige reconocerla, investigar objetivamente las causas que la condicionan, fuera de toda ilusión de esperanza de «un mundo joven lleno de posibilidades», afirmación tan gratuita como inútil. Se confunde presente con posibilidades futuras al mismo tiempo que se procura olvidar el pasado, la mejor manera de recordarlo siempre.

La filosofía latinoamericana que hoy sustentan las tentativas de personalización del continente americano precisa de una sistematización que estaría, obviamente, en los modos y modelos occidentales. Y tomar modelo no sería únicamente aceptar. Entre el uso de un método y su aceptación por imperio intelectual son las posibilidades que América Latina tiene. En saber adaptarse o no a una realidad al margen de cualquier emoción de países dominados o de futuros países dominadores. Establecer una base de estudio sea donde fuera, sin sentir el vergonzoso recelo de un préstamo cultural o científico, eliminar las comparaciones entre lo que fue y lo que sería si aquel «genovés judío» no hubiera errado en su viaje a las Indias Orientales; sentirse mayor de edad y caminar sin transacciones culturales de consumo elaboradas para ser vendidas en Europa.

ELECCION DE UNA CULTURA

Latinoamérica tuvo la oportunidad de escoger su modelo cultural con los movimientos de independencia política del siglo XIX. Ningún momento tan propicio como aquél, liberada gran parte de Europa de

(2) Torre, Guillermo de: *Claves de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Taurus, 1959, p. 80.
(3) Henríquez Ureña, Max: *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 246.

su omnipotente tradición cultural. La Revolución francesa pudo ser ese modelo que tan poco éxito tuvo en el nuevo continente. Era, una vez más, tarde para proyectarse en la historia por olvidar, o desconocer, la propia realidad. Por la variedad de América Latina las revoluciones fueron diferentes. Sólo un interés común: deseuropeizarse, proyecto de negación, de diálisis. Esa realidad común no se establecía como base del resultado histórico o base de sistematización histórica. En este mismo momento se inicia la crisis del proyecto latinoamericano. El desconocimiento de la realidad lleva a la adopción de otra cultura; Francia y los Estados Unidos de América del Norte fueron el modelo a seguir, modelo éste de éxito industrial procedente también, en sus raíces, de la cultura occidental, aunque no ibérica. América Latina no estaba preparada para esa realización; sufrió un proceso avasallador, y creo que hasta en mayor medida que el de la colonización española. Se consigue el mismo vacío cultural y una superrevolución industrial sobre una infraestructura casi inexistente. La consecuencia —mejor, inconsecuencia— más evidente será el desarrollo de multinacionales —industriales y culturales— y el fortalecimiento de gobiernos militares de la más obsoleta rigidez. De esta manera el imperialismo económico es sustentado por una oligarquía militar incapaz de comprender la realidad sociocultural. Las mismas circunstancias llevan al fracaso social y político que la literatura va a reflejar. América latina es reducida a un concepto geográfico más que considerado una preocupación sociocultural. Si existe una literatura común, o un arte común, una plástica común del continente, pertenecen más a la cultura del fracaso y de la desilusión. El indio como tema define bien este concepto; significa ampararse en una realidad prehistórica, en términos de colonización, para soportar una no realidad consciente.

«El indigenismo se transforma así en Latinoamérica en expresión de la doble lucha interna y externa que mantienen los pueblos en esta parte del continente para poner fin a una situación de dominación, de dependencia» (4). A tenor de lo que está ocurriendo en América del Sur la opinión de Leopoldo Zea es bien desacertada. El indio es sacrificado desde dentro por los pioneros, o nuevos colonos, en un afán que, si tenía una explicación en el siglo XVI, ahora parece solamente gratuidad colonizadora, es decir, una antirrealidad de la realidad que se procura. La cultura indígena, pese a las buenas inten-

---

(4) Zea, Leopoldo: *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 66.

ciones oficiales, es destrozada despiadada e impunemente por los propios latinoamericanos, reduciéndola, cuando mucho, a un elemento de folklore. ¿Complejo del pasado? ¿Cómo el indio puede ser la base para la filosofía latinoamericana? Y tampoco es posible tomar modelo de la circunstancia africana, la «negritud» juzgando idénticos los dos parámetros de las dos diferentes culturas de dominación.

Esa perecedora conquista de los filósofos latinoamericanos no deja de ser, en términos literarios, un nuevo «realismo mágico» de poca efectividad para el estudio del continente. Creo que debería de existir la humildad de una filosofía de integración con Occidente, basada en datos latinoamericanos y con unas resoluciones adecuadas a la idiosincrasia actual de sus pueblos.

No debe de sorprender que en España se hable hoy de realismo mágico literario. Por motivos obvios España sufre una ruptura insuperable en su tradición cultural a partir de 1939. La «generación del 98» y el Modernismo hispanoamericano tienen también que explicar muchas razones para la actual literatura latinoamericana. Tras el apogeo de la «generación del 27» y la crisis política de 1939 España no sólo pierde contacto con su porvenir cultural, sino también conciencia de su realidad. Y esa realidad va a ser suplantada por una realidad impuesta, sin raíces, que tiene necesidad de explicarse a través de un fenómeno político llamado «franquismo». Señalemos que este fenómeno se da al margen de cualquier ideología. Sería interesante estudiar las analogías del fenómeno latinoamericano, con procesos políticos pseudooriginales, basados en teorías de ideólogos, grupos o actitudes superadas. También lo sería señalar las vicisitudes de los intelectuales españoles y latinoamericanos sometidos a la misma ruptura cultural. En España esta ruptura (cultural) se realizó por el propio español de una de las dos partes de la eterna ambivalencia de este pueblo. Puede ser un fenómeno análogo al de la indigenización lírica, teórica, de América y la destrucción real de la cultura indígena, o sea, culturización moderna. Sometido el creador a un sistema de opresión, imposibilitado de reflejar una realidad impuesta o una culturización liberal, encaminaría sus obras por una expresión mágica que permita entrever el estado de realidad existente y anuncia, al mismo tiempo, una realidad esperada.

Podríamos hablar así de coincidencias, sin otra preocupación, de dos productos literarios coincidentes en algunos aspectos y producidos, posiblemente, por situaciones paralelas. Además de las aproximaciones tradicionales existen en el fenómeno literario actual unas

coincidencias y paralelismos que es preciso estudiar partiendo del origen de lo que se llama «literatura brasileña».

ESPAÑA Y PORTUGAL

En un análisis muy simple se revela la diferente «colonización» cultural de Portugal y España. América hispana y Brasil, los dos mundos mágicos que aparecen, o se «inventan» (5) a partir de las dos potencias políticas rivales con ánimo de expansión. Habría que estudiar el problema partiendo de las dos intenciones, hasta sus consecuencias actuales, con todo el proceso de mediación histórica. En las tierras comunes que más tarde se definirán se perfila una realidad territorial y política latinoamericana. De aquí se deducirán los términos —Iberoamérica, América Latina, América hispana— esenciales para definir o separar dos culturas, diferentes más en su proyección americana que en su esencia. El español y el portugués de América, como vehículos de expresión, podrían decir mucho sobre esa evolución cultural, inclusive a través de las diferencias con sus modelos ibéricos. Escuchar en el Nordeste brasileño un portugués no contaminado por la fonética exagerante y la pobreza léxica de São Paulo es suficiente para establecer unos padrones de cultura más allá de la lengua. Entre Portugal y Brasil, como entre España y la América hispana, las diferencias lingüísticas no son tan profundas como para suponer hablas no coincidentes, a pesar de Cabrera Infante, por citar un caso, haber escrito su *Tres tristes tigres* en cubano. Wilson Martins tiene la misma opinión: «... ainda hoje, pode-se afirmar que as discordâncias com o português de Portugal manifestam-se mais na fonética, na pronúncia, do que, propriamente, no vocabulário e na sintaxe» (6).

Para acompañar la expresión literaria se utiliza la música y la danza, valores folklóricos que comienzan a perderse en su valor real o, lo que es peor, se adulteran por el consumo de la clase media que afirma sus valores volviendo a una supuesta tradición. Comienzan a desvirtuarse y, paralelamente, o por eso, a interesar, amoldados a la explotación económica y, más grave todavía, totalmente al margen de los creadores originales.

Si alguien tiene la fortuna de escuchar algún viejo romance ibérico en el Nordeste brasileño, puede observar que ambas culturas, o am-

---

(5) O'Gorman, Edmundo: *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

(6) Martins, Wilson: «50 anos de Literatura Brasileira», en *Panorama das Literaturas das Américas*, Vol. I, Ed. Joaquim de Montezuma de Carvalho, Angola, 1958, p. 115.

bas lenguas originadoras, no están demasiado distantes. La música interesaría en otro estudio paralelo. Mi oído se sentía muy a gusto en un ambiente casero oyendo a un brasileño rasgar la guitarra con insuperable facilidad y tristeza. Y las danzas, como la *catira*, zapatear en el suelo como en las tierras del sudoeste español. La audición de una música interpretada por el Quinteto Armorial me llevó a suponer un conjunto vasco empleando el *txistu* y el tamboril.

Sólo a partir de una época reciente comienzan a tener éxito los estudios sobre Latinoamérica. Antes, la restricción o áreas nacionales llevaba a contribuir con escasos objetivos en relación a un todo internacional iberoamericano. Se discute hace algunos años una filosofía latinoamericana, iniciada en México a través de los estudios de Leopoldo Zea y en Brasil por Cruz Costa (7). Los estudios sociológicos referidos al continente interesan cada día más. La literatura latinoamericana es traducida y hasta leída en Brasil, a pesar del índice editorial no muy desarrollado. Se comienza a tener conciencia de latinoamericanización. No son extraños al hecho los movimientos revolucionarios y la intención socializadora cubana, el modelo social peruano y hasta los llamados milagros económicos. Como consecuencia de todas las actitudes de independencia contra la colonización se va alcanzando un clima de americanidad que sólo la actuación rígida de gobiernos militares puede interrumpir, pero que al mismo tiempo seduce como tema a escritores y sociólogos.

Brasil se integra en esa afirmación continental, a pesar de una proyección colonizadora diferente y de una realidad considerada marginal en el proceso de América Latina. Por una actitud de afirmación, Brasil se desentiende de los vínculos políticos de Portugal y culturalmente del portugués. En los motivos y en el propio proceso colonizador radican las diferencias con España. La creación de una lengua brasileña fue defendida con entusiasmo por los modernistas. En Argentina se debatía el problema con muchos años de antelación, a mediados del siglo XIX, en las proclamas de Sarmiento, Echeverría y otros escritores en torno a la generación del 80. Brasil fija sus ojos en la cultura francesa. Todavía hoy se habla de «brasileirismo» en artes plásticas o en literatura. La poesía modernista, y luego el concretismo, van a personalizar este fenómeno. Y aquí surgirá la comparación con los ultraístas españoles, resultando del mismo fenómeno de ruptura que Europa y Latinoamérica sufrían.

---

(7) Costa, Cruz: *Contribuiçao à Historia das Idéias no Brasil*, Río de Janeiro, José Olympio, 1956.

La presencia de la literatura española en la brasileña puede y debe ayudar en ese concepto de latinoamericanidad, lo que Zea llama realidad latinoamericana. También interesa demostrar si son o no tan diferentes las proyecciones culturales de Portugal y España en América. Es difícil analizar lo que de español literario hay en la literatura de Brasil cuando no se verifica el mismo fenómeno entre Portugal y sus descendientes culturales: «a literatura brasileira do passado tem sido pouco menos do que ignorada pelos historiadores portugueses da literatura. Quanto à contemporânea, se de há uns trinta anos para cá se tem "falado" muito dela em Portugal, em vão procuraríamos o conjunto de estudos que esse interesse deveria ter suscitado...» «É claro que, se nós voltarmos para outro lado, teremos que registrar uma pobreza ainda maior. Se situarmos o entusiasmo por Fernando Pessoa *creio lícito dizer que, no Brasil, a literatura portuguesa contemporânea* apenas tem dado lugar a simples "alusoes", e a nenhum estudo propriamente dito, breve ou longo» (8). Como prueba puedo decir que mi tentativa de encontrar bibliografía sobre Brasil en España fue tan infructuosa como mi optimismo al recorrer las más importantes librerías de Lisboa.

De España a Hispanoamérica nunca se establecieron diferencias insalvables. Pero desde la península siempre se entendió el fenómeno de Hispanoamérica con demasiado paternalismo. En el caso de Brasil no se entendió nada; Brasil queda reducido a su belleza y su milagro económico, que tampoco se comprende muy bien. De su literatura, una *Antología de la poesía brasileña* (9) y la difusión que realiza la *Revista de Cultura Brasileña.* Para basar estudios comparativos literarios hay que precisar antes cómo fue realizada la colonización portuguesa y su diferencia con la española y, posteriormente, la presencia española en los descubrimientos de las tierras vírgenes brasileñas, o en la administración en la época de dominio español sobre Portugal y Brasil. Sobre la importante documentación existente sobre este asunto se ha investigado muy poco. Es muy fácil suponer lo que ese estudio ayudaría a nuestro trabajo.

RAZONES PARA UNA INVESTIGACION

Suponiendo esa base histórica que informe sobre la presencia física de los españoles en la formación de Brasil como colonia y como

(8) Monteiro, Adolfo Casais: «Identidade e diferença do Modernismo português e brasileiro», en *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, Sao Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 33-34.

(9) Crespo, Angel: Selección y prólogo, Barcelona, Seix Barral, 1974.

país, no es posible ignorar su vestigio cultural. Se inicia la colonización brasileña en la época de mayor esplendor cultural de España, «Siglo de Oro», en la que el modelo español es irrefutable. Antes, en la iniciación literaria de la Iberia románica, la poesía, popular, en gallego, es común. Los romances españoles se oyen también en Portugal y los franceses pasarían a Portugal a través de España, para difundirse más tarde en Brasil. De aquí se deriva la literatura de cordel, muy difundida hoy en Brasil, tanto como en épocas anteriores lo fuera en España. Las Crónicas de los descubridores y aventureros españoles e hispanoamericanos deben de ser comparadas con las correspondientes portuguesas. José de Anchieta, por citar uno de los primeros nombres de la literatura brasileña, fue español, y en español y portugués escribió su obra. Es necesario esclarecer si existe en Brasil algún vestigio de la literatura picaresca española. Del realismo literario en España y en Hispanoamérica podemos hacer comparaciones con el brasileño basándonos en los movimientos de independencia de las metrópolis. La necesidad de florecimiento literario exige una «situación» modernista que daría los modernismos hispanoamericano y brasileño, aunque en diferente fecha, y que en España precisaría de los «ultraístas» para llegar a una situación semejante a los modernistas de la Semana de 1922. Después, un paréntesis: la decepción literaria del franquismo y, por consecuencia, el actual «realismo mágico», también hispanoamericano, y que tenemos que oponer a la actual narrativa brasileña para obtener conclusiones que permitan constatar, a través de la literatura, esa realidad latinoamericana dicha.

Nótese que esas intenciones de definir a través de la literatura ya han sido señaladas desde Brasil: «... é indispensável que, superados os exclusivismos, aquelas literaturas (latinoamericanas) sejan pensadas em função do contexto sul-americano em que avulta a contribuição portuguesa e espanhola» (10). Por estas razones se hace obligada una contribución desde Europa, para enfrentar puntos de vista diferentes, e incluso opuestos, que ayuden a una conclusión común.

DE LA HISTORIA A LA LITERATURA ESPAÑOLA EN BRASIL

Entre 1383 y 1385 tiene lugar la primera tentativa de unión de las coronas de Portugal y España. Con Alfonso III y la conquista del Algarve, Portugal definió su aspecto territorial. Desde Francia imponían

---

(10) Castello, José Aderaldo: «Consideraçoes sobre o estudo e o ensino da Literatura Brasileira». *Cadernos da Universidade Pontificia Católica*, Serie Artes y Letras, núm. 26, Rio de Janeiro, agosto de 1975.

los cluniacenses el arte gótico en España y Portugal. También la literatura provenzal llegaba a los dos reinos ibéricos: «O interesse pelos dois espíritos era também favorecido pelo prestígio do rei de Castela, Alfonso o Sabio, sogro de Alfonso III» (11). Alfonso X el Sabio, rey de Castilla, puede ser considerado el primer escritor en español. Su *Grande e General Estoria* es la primera gran obra literaria escrita en castellano, lengua que competía con el gallego como vehículo de expresión literaria en aquella zona de la Iberia. Pero sus *Cantigas,* obra poética en honra de la Virgen, estaban escritas en gallego. La influencia provenzal en Castilla y Galicia unirá esas regiones españolas a Portugal, a través del camino de Santiago, con los peregrinos que irán a visitar la tumba del apóstol, además del románico que influiría en los dos países.

En el siglo XIII comienza Portugal su expansión marítima. España, envuelta en la gran empresa de unificación territorial —la lucha contra el infiel— la retrasó hasta 1492, después de la conquista de Granada, último reducto moro. Cristóbal Colón había ofrecido a los portugueses, antes que a los Reyes Católicos, su gran proyecto de llegar a las Indias Orientales por un camino más corto. Pero Don Juan II estaba también preocupado con inversiones que dieran resultados positivos y pensó que la aventura del navegante italiano era una quimera. La formación de una monarquía dualista para España y Portugal dominó en Don Juan II, que casó a su hijo Don Alfonso con la hija mayor de los Reyes Católicos. Con la muerte del príncipe, 1491, y la llegada de Colón al Nuevo Continente comenzarían nuevamente las luchas entre los dos reinos ibéricos. Poco tiempo después, 1494, se firmaba el Tratado de Tordesillas, que fijó las líneas territoriales de expansión para España y Portugal.

Cuarenta y nueve años después de la llegada de los portugueses a Brasil (1500) se inicia la colonización, realizada culturalmente, en gran parte, por los jesuitas. Si tenemos en cuenta que la Orden fue fundada hacia 1540 por el español Ignacio de Loyola, habremos de aceptar que la influencia de estos religiosos en la formación cultural del nuevo país fuy muy grande. En los pocos años transcurridos desde la fundación hasta la llegada a Brasil (1549) el espíritu que prevalecía en la Orden era el del español fundador. La universalidad de la Compañía estaba en sus inicios. José de Anchieta fue un ejemplo de los jesuitas nacidos en España que llevaron a Brasil, concretamente a San Pablo, el espíritu de la nueva Orden.

---

(11) Sergio, Antonio: *Breve interpretaçao da Historia de Portugal (Obras Completas)*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1975, p. 27.

Además de esa actitud cultural, o espiritual, debemos señalar que en 1580, por la muerte del rey portugués Don Sebastián, se unen las Coronas de España y Portugal. La unión administrativa coincide con una época de expansión y preocupación de los reyes españoles por las riquezas minerales de Perú y la afirmación de un imperio que fuera la nueva imagen del «Sacrum Imperium Romanum». Más interesados en sus colonias los reyes españoles, no mostraron mucho interés por Brasil ni por la idea de no fundir las dos Coronas en una sola, sino por permitir su dualidad. «A uniao com Castela fez cair sobre nós a Holanda e a Inglaterra», afirma Antonio Sergio (12) refiriéndose a Portugal. Como consecuencia también sobre Brasil caerían los holandeses, en las tierras de Bahía (1624) y Pernambuco (1630). Debemos añadir a estos datos la expulsión de los franceses de Brasil en la época de la unión de las dos Coronas, realizada por españoles y portugueses en defensa de un territorio en aquel tiempo común.

En la fundación de San Pablo (1554) participaron muchos españoles, a juzgar por los apellidos que aparecen entre las primeras familias de la ciudad. Más tarde, en la penetración hacia el interior, conocemos nuevamente la existencia de esos españoles, aunque no exista, que yo sepa al menos, ningún estudio sobre ese particular. Antonio Lopes cita en su libro *Presença do Romanceiro (Versões Maranhenses)* (13) a los descendientes del descubridor de las Islas Canarias, Bittencourt, como colonizadores de Maranhão.

Con la interiorización de los «bandeirantes» aumentaría la confusión en las demarcaciones territoriales entre España y Portugal. Eso obliga a una nueva regularización, dada por el Tratado de Límites en 1750, que conformaría prácticamente las líneas territoriales del Brasil de hoy. La participación española en la historia de este país está muy clara. Falta tan sólo profundizar los estudios sobre los hechos señalados. Y como consecuencia de esas y otras circunstancias históricas no podemos negar las aproximaciones de los productos literarios de los dos países.

DEL ROMANCERO AL MODERNISMO

Brasil asiste hoy a una explosión en la literatura de cordel, a un consumo amplio más de la difusión teórica que del verdadero conocimiento de sus raíces o pretensiones. De la tradición literaria transmitida por vía oral Brasil tiene innumerables y actuales ejemplos. Sus

(12) Sergio, Antonio: *Op. cit.*, p. 106.
(13) Lopes, Antonio: Rio de Janeiro, Civilizaçao Brasileira, 1967, p. 250.

antecedentes inmediatos, los romances, ya no son tan fáciles de oír. La imagen en las comunicaciones perjudica la transmisión oral. Y más que de romances españoles perpetuados en Brasil tendríamos que hablar de romances ibéricos, aún con la necesidad de delimitar después sus raíces y zonas de expansión en Portugal o España.

Existe mayor fragmentación en los romances de Brasil que en los ibéricos, y los desenlaces se conservan allí, o se reinventan por acumulación de datos fantásticos. Para explicarlo tendríamos que aplicar factores de mestizaje de las culturas brasileña (indígena), portuguesa y africana. De los «repentistas» brasileños, de los trovadores de hoy, poco queda en España. En el País Vasco, a pesar de la política cultural española que impedía otras lenguas que no fuera el castellano oficial, los «bertsolaris» dan la réplica a los creadores brasileños del repente oportuno y satírico.

Es curioso observar cómo el cuento es hoy narrativa preferida en Brasil. El *Libro de los exemplos del conde Lucanor*, de don Juan Manuel, recoge muchos de los cuentos narrados en España en 1335. Es trece años anterior al *Decamerón* de Boccaccio; explica la importancia de este género para los españoles. Desde el romance sentimental hasta la novela corta de Cervantes, o la novela extensa, se sigue un camino no paralelo en Brasil. Allí el proceso es más rápido y las connotaciones sociales más urgentes, al tiempo que una mayor influencia de los medios de comunicación y la imagen externa del país provocan una disociación de esa realidad y su palabra. Se alimenta así la sátira de la narrativa actual, incluso de la poesía, que podría tener su origen en la hispánica del siglo XV. Por estas razones se ha comparado alguna obra en prosa brasileña con la picaresca española; me refiero a las *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel A. de Almeida. La comparación no es fácil, pero las *Memórias* gozan de algunas páginas que yo incluiría mejor en la novela costumbrista, o en último grado compararía con la novela de tránsito cortesano/picaresco de Antonio Enrique Gómez (1600-1660), *Vida de don Gregorio Guadaña*, o Gonzalo Céspedes de Meneses (1585-1638), en su novela *Fortuna varia del soldado Píndaro*.

Desde el romance brasileño al cuento se produce el tránsito que dará la misma emoción literaria realidad/fantasía, muy propia de la literatura española. Concepto de realismo mágico que conduce a una legítima comparación con la actual literatura hispanoamericana. La picaresca literaria española se hizo realidad, es decir, superó su propia realidad en la América hispana y convergió nuevamente en lo literario; más datos para ese realismo actual que más que entenderse

se oye, o se imagina, fuera muchas veces de su realidad explícita. A esta situación contribuyen las «crónicas» de ambos lados: el español, ibérico, y el americano, en las modulaciones española y portuguesa. Pero de Magalhães Gandavo, *Tratado de terra do Brasil* (1576); Alfonso Fernandes Brandão, *Diálogo das grandezas do Brasil* (1618); Fernão Cardim, *Tratado da gente e da terra do Brasil* (1583), entonan un hermosísimo canto a la sensualidad del paisaje brasileño; pero el indio no será motivo de tratamiento literario hasta el Romanticismo, con el surgimiento de José de Alencar, *O Guaraní* (1857), mientras las «crónicas» en español se salpicaban de sangre y de dudas. El mestizaje de los españoles ayudó en la aceptación de la «realidad», sin conseguirla totalmente, porque hasta muy recientemente hubo dominadores y dominados. La expresión de una realidad, que llamaremos *real*, queda latente, y tampoco se conseguiría con los movimientos de independencia de las antiguas colonias españolas: es el efecto del rechazo de lo español y la aceptación de otro modelo cultural. Se imita lo francés, pero sin personalidad americana o responsabilidad americana. En Brasil el indio está más apartado del proceso colonizador mientras el país conoce la llegada de un elemento demográfico de la más variada índole étnica y cultural. Sospecho un aire romántico en el tratamiento del indio en la literatura brasileña; es este un importante factor que contribuiría al conocimiento profundo de la realidad del país. Pero no se da, o no se aprovecha, esa oportunidad. Y surge la misma situación que en la literatura hispanoamericana; una realidad que no es real y que no puede expresarse en términos simples. De aquí la adopción como método del dualismo fantasía/realidad, que en virtud analítica se llama «realismo mágico». Y a un mismo nivel actual lo situaría en España, por las dificultades ya señaladas que la expresión literaria ha tenido en los últimos cuarenta años.

Esta teoría, quizá endeble, o sospechosa de optimismo, tendría que ser demostrada a pasos lentos, en un estudio amplio que no cabe aquí. Señalo algunas raíces para configurar el término «iberoamericano» referido a la literatura. Por razones históricas y de prestigio literario español en épocas remotas no es difícil suponerlas. Pero queden esas coincidencias de movimientos más actuales, como los dos modernismos, o el ultraísmo hispánico, y aún en la más actual narrativa que determinan puntos de unión muy necesarios para estudios literarios en los dos países.

PABLO DEL BARCO

Dpto. de Literatura Española
Facultad de Filología
Universidad de
SEVILLA

CELEBRACIONES

JAMAS PERDIERON LOS NIÑOS DE LA LOCURA

Jamás perdieron los niños de la locura
el magnífico amanecer que dice «amémonos los unos
a los otros»; ni el buitre de la ansiedad tocó tierra
cuando se trató de la codicia o el sufrimiento.
El Bosco se dedicó a endulzar de bellas niñas desnudas
una región demasiado agreste,
y a poblar de demonios el corazón de los insensatos,
que casi siempre se ocupan de espantar al mundo
desde la Antigua Roma.
Brueghel, que sin saberlo pertenecía al mundo de la Muerte,
vio a los demás como a un rebaño de alegres idiotas,
danzando al compás de una música de aldea.
Y aunque Holbein y Dante fueron los verdaderos sabios,
los viejos sueños participaron también de la conquista
y, en cierto modo, la Capilla Sixtina inició contra
su voluntad el desmoronamiento de unos cuantos reyes.
Es por eso que los Jardines del Ocaso parecen ser
más floridos y tiernos que los Jardines del Optimismo.
Desde que las bestias lógicas, dotadas del saber racional,
juegan su papel de ángeles sin ser ángeles,
y verduras son del poder y el tormento que abre
la trampa para los ilusos.
Ni aquel juglar medieval se enamoró de la podredumbre,
ni su canción tuvo alabanzas en el frontispicio de Notre Dame.
Alguna vez, Blake obedeció al infierno y dijo: «La vergüenza
es la copa del orgullo», porque no pudo ser inocente
ni consejero de los adoradores de palacios y reyes,
que a decir verdad tampoco lograron el reino de los cielos.
Y aunque jamás perdieron los niños de la locura,
tampoco pudieron demoler las duras paredes de la incomprensión,

que tiene el aspecto de una rara flor tan curiosa
como inservible. Es decir, el mismo fuego de sus divisas.
Y desde entonces el mundo pertenece a vendedores de pájaros,
aduladores lógicos y jugadores empedernidos de la fe.

CELEBRACION DE LOS CUATRO ABUELOS O EL GAY SABER

El panorama es desde este puente de Incendio
que exige el vuelo sobre la ciudad y el río.
De luminoso espíritu en la piedra que lava su decir
en agua de roca
y en las estrellas ocultas de Dolores,
la que lava su decir en la gran llama de las ilusiones.

Organizador de Caos: ¡Devuélveme la claridad de la llama!
Aquí te conjuro
con la furia eterna que se cocina en el interior de la tierra,
en la sal de las durezas fósiles,
en los metales firmes,
en el iniciático vuelo de las visiones.
Yo soy el Angel de la coronación, el prímum nóbile
de los esmaltes y las luces, que escribe desde el Imperio.
En las ardientes Bodas de la Claridad,
como en la jaula de los Malignos,
se repite la gran consagración de mi alma.
La tierra lava mis sueños en su Escritura.
Es la inevitable Purga de los sentidos.
Cábala de las Ausencias dormidas, atrapadas en la meditación.
El aire lava las ilusiones y siente mi dolor
como las vivientes Plantas de Agustina,
la que espera la nueva estación en las Nupcias de los elementos:
aire con fuego, tierra con agua para esa mansión secreta
de la luna donde la sal predomina como la Noche
y el Número en el espíritu devorado por la fatalidad.
En el Tri Mégistros de la sabiduría que toca su música.
En el mineral la rosa
y en el pájaro la llama de la peregrinación
de los alegres días del Tiempo.
Brújula de los mares que oyeron mi nacimiento
en una Sinfonía de vibraciones eternas y ácido que corroe la piel
y cáncer que se come los huesos.

El agua lava mi visión
como el perfume vitaliza mis sentidos y el mal purifica las voces
del gran cántaro de los recuerdos;
así como el néctar atrapa las almas en un trapiche viejo.
Pócima purificante de Eduardo,
llamado en el segundo año de la quinta década
y en los Cielos de los Mil significados
que se cerraron para Manuel, el invisible para mis ojos.

En el río desconocido que no deja de correr dentro de mí.
En el comienzo y en el fin de todas sus luces.

FAVILA CLARA

Cuando la llama de afuera
dice, sé mi laurel de adentro
(monje que escribe el adiós
en el incienso hacedor del reino),
he ahí el festejo de mi Canto.
Cuando mi luz interior viste
de pálidas sedas al ritual secreto
de mi luz exterior,
he ahí mi gusto por la Claridad.
Cuando un talismán de piedra
queda aprisionado en el fuego solar
lejos de las águilas salvajes,
he ahí la pintura exacta
del Tiempo en el corazón.
Pero cuando un animal feroz
deja reflejado el pánico en el fuego,
que es alentado por el propio fuego,
hasta quemar sus esmaltes de plata,
he ahí mis ángeles del aturdimiento.

PARA MATAR AL MANCEBO

Y ahora que te pudras, Manuel Ruano, en el trapecio ardiente
del corazón,
hasta que te amparen las flores pálidas de algún dios,
y obren sobre ti las elegantes manos del arrepentimiento
en su opus final.

Hasta que renazcan las maravillosas sílfides de la palabra
en su movimiento de mariposa incansable.
La mariposa blanca de la Claridad.
Y ahora, el insomnio, sí, la resurrección del conocido
fantasma,
que dice que en esta época de trances nada se presta para
la poesía.
Ni la sinécdoque adecuada ni el verso firme;
ni la metáfora que perturba como un amanecer alcanza su concierto
en la desnudez del alma.
Por eso, la máquina tragamonedas que registra a los entusiastas
jamás te guardará en su lista de los objetos perdidos,
ni el Gran Festival de la Recitación asistirá al mundo.
Y esto se sabe porque viene de la Planta de los Esplendores,
que surge
como la Ciudad Dorada que el viento resucita.
Y escrito está en tu corazón, en el lenguaje del Príncipe
de la Carroza de Fuego.
Y escrito quedará en las piedras.
Y obren sobre ti las palabras secretas, Manuel Ruano,
como venenos de la Noche.
Los viejos venenos terribles de la devoción, tan sospechosa
como la virgen Niña bonita que juega a tentar al desesperado.
Y ahí están las antiguas armas con las que se arrebataron
el Amor
y lograron finalmente el odio. Aquellas encendidas alhajas
del fracaso,
las pócimas maravillosas e irresistibles de lo que quisiste ser.
Insignia flameante que acude como un potro enloquecido de la
pradera,
sin dejar siquiera un vestigio de lo que huye, la travesía tenaz
del vocablo adiós.
No menos infalibles que la llave de la torre de oro.
Ni menos reveladoras que el Goya de «La gallina ciega»
que toca a la Dama Sorpresa.
No por cantar el canto de los dioses, se pagan las culpas, no,
ni se cumplen los mandamientos de las Edades Iluminadas.
Por eso, obren sobre ti las negras aguas de la pasión
y, al menos,
resígnate al oficio oscuro de bendecir las aburridas frases
que gobiernan al mundo, los ciclos horripilantes de algún sol,

el espantajo de esa frágil fragata de la ilusión que se hunde
cualquier mañana
ante el permanente anuncio de la leyenda sagrada.
Y no acuda, entonces, la palabra a la palabra como un mal olor.
Esa anónima artillería indebida que ha resuelto morir
con su traje de gala.
(No por el arte de la prudencia se advierten todos los peligros.)
Ni por tensar el arco se es arquero del rey.
Así el incendio cubra toda la floresta de los duendes azules,
como la página blanca de la Virtud y el gesto de la Insolencia.
¿Acaso la historia es el desgaste de algún cielo?
¿Acaso la muerte es su coronación?
¡Ojalá que la música vuelva a la música como el poema
al poema!
Igual que el Amadeus Mozart de los bellos demonios
hace su melodía.
Y aunque obren sobre ti, Manuel Ruano, los ecos del arrepentimiento,
desde el fondo de tu corazón te incrusto la fría espada
del desprecio,
hasta que por fin te pudras. Hasta que por fin, te llegue
la fiesta y el pánico y la perra gana de Cantar.

MI PAIS ENCIENDE SUS VEGETALES SONOROS

(Para Félix Grande.)

I

Este es mi Santo Oficio. Y mi verdad raja el cerebro
como una espada.
Aquí la ira ciega hace sangrar sus manos
en los vidrios quietos de la realidad.
Rompe esta furia mi mentira y tengo ganas de llorar.
Y cerrarme de infeliz a siempre y todo, todo
y de llorar.
Yo quiero esa música intratable que hace arder
dentro de mí los cielos
y hace perder esa ceniza de lo que fue hoguera
o manojo de nervios arrancados por el viento.

Aquí muere el mar. Tánatos me espera en su resplandor
oculto.

Exploro este mármol que oye crujir mis huesos
y sella definitivamente la entrada del Sol.
Tánatos me espera.
¿Dónde respira esa sombra que anuncia fiebres
de locura?
¿Qué extraños barcos encallan en esta arena?
¿Qué multitud acuchilla mi voz y bebe su sangre
y desconoce la tierra?
Mi País enciende sus vegetales sonoros y sus pájaros
marinos,
refiere sus raras fábulas y leyendas en la
Casa del Delirio,
abre su corazón y no tiene miedo de los Profetas
ni de los escorpiones o las tarántulas de la Niebla.

Yo quiero esa música intratable que domina
mis guerras
y los antiguos jardines y aborrece la caridad
y miseria.
Sí, Pound, lo que bien amas permanece. Pero yo deseo
una herencia más elevada que la de mi propio dolor...
Habrá que esperar, lo sé, las nuevas estaciones
y la sorpresa turbia
que hace llorar los muros de Jericó.
¡Oh, Josué, que exhortas al prodigio!

Infamia del Tiempo que apesta como la carne
en descomposición.
Aunque allí reluzca amarillo el trigo y desgrane
blanco el maíz.
en una canción de notas ágiles y dulces.
De frutos que maduran alegres y lujuriosos
ante los ojos,
como una plegaria serena y fecunda que rechaza
el Altar de los Sacrificios.
Sabiduría clave y piadosa que modela mi arcilla.
¡En mi angustia está la fuerza! ¡Y yo quiero
esa música intratable!
He aprendido algo de esa nebulosa fría y lejana
que se extingue:
En mi angustia está la verdadera fuerza.
La vertiente clara y transparente que chorrea

fresca del manantial,
porque lleva la venganza de Hai que hace sonar
'as doradas trompetas del exterminio.

II

Aquí, en mi patíbulo de piedra áspera,
perdura la obediencia
como un paladar sediento que escoge el diluvio
y filtra sus viejos insectos como rayos invasores
del corazón anciano.
Acechanza invisible que soporta el triste saqueo
del alma.
Geología que almacena la humedad insustituible,
el menhir cierto,
el líquido meloso que alimenta el espíritu
y corre demasiado lento e impreciso...
Raro idioma de tributos desconocidos que levantan
una ciudad desierta.
Consagradas vides que nadie atiende. Nadie reconoce.
¡Oh, Adorador de voces!... ¡Yo quiero mi música
intratable!
Mis labios son sombras apenas. Sin duda fronteras
abiertas
donde llegan los antiguos habitantes del reino.
Sin duda rápidas garzas de la pesadilla distante
que han de venir.
Salitral enterrado entre manzanas rojas
de una pradera azul.

Este es mi Santo Oficio. Catástrofe que me hunde
lentamente.
Aquí se anuncian los desbordamientos de los ríos
amados.
Así oigo el remar de extrañas embarcaciones
que llegan con la oscuridad.
Así descubro los antiguos puentes que cruzan
la memoria,
los eternos puentes que siguen la ruta de la infancia.

Sí, mi País enciende sus vegetales sonoros.
Y una luz que lastima los ojos parte las sombras

en mil pedazos.
Sin duda, es mi propio dolor que nadie reconoce.

III

Los Huéspedes persisten en ese inmenso cuarto
de mi temor.
Región habitable donde perduran los juramentos
secretos
y las razones de pálidas flores que siguen
al renunciamiento.
Fortaleza eficaz para proteger las voces peregrinas
y las esperanzas más dóciles en ese clima de Tormenta.
Se insiste en la condena de los viejos guerreros
de la soledad,
que controlan mi sombra y siguen las palabras
de este escriba medieval
y doliente de las altas torres.
Mi palabra es estandarte que anuncia las cenizas
del Imperio.
Los Huéspedes saben de mi tormento grabado en los muros
de los amores desbocados por el infortunio.
Los Huéspedes esconden este rencor suicida de la Noche
que les grita a todos su despiadado epitafio.

Los Huéspedes son crueles y malditos e invocan
por la Hoguera.
Aquel traicionado sueño de constelación perpetua.
Traicionada estación del Paraíso que espera su jardín
de terco adiós.
Arbol de Jesé en su desolación nocturna.
Exorcismo de mi yo.
Pero en mi angustia está mi fuerza y su música
intratable.
Acostumbrado trabajo de la muerte, que arroja sus semillas.
Tierra mojada que huele a lento amanecer ante
los párpados.

Cuando mi País enciende sus vegetales sonoros,
se enfurecen las aguas y suenan los tambores del Futuro
hasta aturdir.

En las brillosas pieles del olvido nace la palabra adiós.
Ciénaga cubierta de tiernos tubérculos y florecillas
alegres
sobre las agrias raíces de Noviembre.

Este es mi Santo Oficio. Y mi verdad raja el cerebro
como una espada.

MANUEL RUANO

Avda. Ppal. Las Palmas
Edificio La Almudena, 5.º Apt. 9
CARACAS 105 (Venezuela)

«EL LICENCIADO VIDRIERA»: NUEVAS INDAGACIONES EN CUANTO A SU ESTRUCTURA Y CONTENIDO

1. DISPOSICION DE LA NARRACION EN AUTONOMIA Y DEPENDENCIA

De todas las «Novelas ejemplares», *El licenciado Vidriera* quizás sea la que más ha dado que pensar a sus críticos (1) y la que más divergencias ha tenido entre éstos tanto en su logro estético como en su naturaleza estructural. Por ejemplo, para Atkinson, esta novela es estéticamente un fracaso (2), mientras que, para Maldonado Ruiz, «es una narración notabilísima que en diversas ocasiones ha inspirado a críticos de fama, y que junto con *El coloquio de los perros* constituye la mejor de las "Novelas ejemplares" de Cervantes» (3). Por un lado, Savj-López (4), Singer (5) e Icaza (6) afirman que la obra carece de unidad estructural y, por otro, Casalduero (7) y Casa (8) parecen reconocer dicha unidad. En lo que respecta a las partes de *El licenciado Vidriera,* los comentaristas tampoco están

---

(1) Para J. Luis Alborg, *El licenciado Vidriera* es «una de las más extrañas y discutidas obras de Cervantes». *Historia de la literatura española,* t. II, Gredos, Madrid, 1967, p. 108.

(2) William C. Atkinson: «Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas ejemplares*», *Hispanic Review*, vol. XVI, núm. 3, 1948, p. 207: «We have seen doctrinal preocupation lead to aesthetic failure in the *Licenciado Vidriera.*»

(3) Maldonado Ruiz: *Cervantes: Su vida y sus obras,* Editorial Labor, S. A., Madrid, 1947, página 236.

(4) P. Savj-López: *Cervantes.* Traducido del italiano por A. G. Solalinde, Editorial Calleja, Madrid, 1917, p. 116.

(5) Armand E. Singer: «Cervantes' *Licenciado Vidriera:* Its form and substance», *West Virginia University Bulletin: Philological Papers,* vol. 8, october, 1951, p. 13: «Indeed we are presented with an anomaly in which part one is unconnected with what follows; the rather elaboratery conceived device of the love potion and the subsequent madness is a mere whim, fundamentally unmotivated and unnecessary to the story.»

(6) F. A. de Icaza: *Las «Novelas ejemplares», de Cervantes. Sus modelos literarios. Sus modelos vivos y su influencia en el arte,* Madrid, 1901, p. 152: «Por vicio de origen, nada tiene de impecable la estructura de esta novela.» Véase también del mismo autor: «Algo más sobre *El licenciado Vidriera*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* t. XXXIV, año XX, Madrid, 1916, p. 38.

(7) Joaquín Casalduero: *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»,* Editorial Gredos, Madrid, 1969, p. 137.

(8) Frank P. Casa: «The structural unity of *El licenciado Vidriera*», *Bulletin of Hispanic Studies,* 1964, p. 246: «The analysis indicates that the novela, far from being a series of disconnected episodes, has a very clear structural unity.»

de acuerdo. González Palencia (9), Singer (10) e Icaza (11) creen que la novela se divide en dos partes claramente distintas. Díaz-Plaja sugiere la necesaria partición en seis agrupaciones temáticas y, que, «las cinco primeras partes ofrecen, además, dos "tempos", señalados A y B» (12). Finalmente, Casalduero y Casa han encontrado una posible división de cuatro partes, las cuales están constituidas, según éste, por «los estudios, los viajes, la crítica de la sociedad y la conclusión» (13). Casalduero, por otro lado, aunque no explica claramente la inclusión de cada parte, afirma que «las cuatro partes de la novela se distinguen fácilmente, cayendo el acento rítmico en la primera y en la tercera. La segunda nos da de una manera brevísima el esquema de la tercera, y la cuarta, haciendo juego con la primera, pero de volumen mucho más reducido, deja al protagonista en nueva dirección» (14).

Indudablemente, todas las susodichas divisiones pueden encontrarse en la obra. Pero, dados los cambios del nombre del protagonista, por los cuales se establecen tres ámbitos en que éste se desenvuelve y por su sentido argumental, podría decirse que fue concebida como en tres momentos: el de Tomás Rodaja, el del licenciado Vidriera y el del licenciado Rueda (15). Estructuralmente, estas tres secciones representarían: una preparación, una parte central

(9) J. Hurtado, J. de la Serna y A. González Palencia: *Historia de la literatura española*, 2.ª ed., Madrid, 1925, p. 519: «Dos partes, claramente distintas, deben señalarse: la vida, andanzas y viajes de Tomás Rodaja, asentándose que "las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos", y las respuestas agudas e ingeniosas que éste da a los temas que le proponen.»

(10) Singer, *op. cit.*, p. 13: «*The Licenciado Vidriera* is basically a two-part story presenting the Lehr-and-Wanderjahre of Tomas Rodaja, student at Salamanca and traveller in foreign climates, and later a series of his philosophical observations on the people and customs of the day.»

(11) F. A. de Icaza: *Las novelas ejemplares...*, *op cit.*, p. 152: «Compónese de dos partes que podían subsistir independientemente: las agudezas de Tomás Rodaja, y la vida y viajes del mismo, que van a guisa de introducción.»

(12) G. Díaz-Plaja: «La técnica narrativa de Cervantes», *Revista de Filología Española*, XXXII, 1948, pp. 254-256.

(13) Casa, *op. cit.*, p. 244: «Patently, the story has four divisions: studies, travels, criticism of society and the conclusion.»

(14) Casalduero, *op. cit.*, p. 138. Precisamente, por no haber explicado claramente la división cuatripartita de la novela, los críticos no coinciden al hacer referencia a la división propuesta por Casalduero. Por ejemplo, Díaz-Plaja afirma: «En cuatro partes ... divide Casalduero la acción narrativa de *El licenciado Vidriera*: 1.ª Estudios de Tomás Rodaja en Salamanca. 2.ª El viaje a Italia. 3.ª La tentación de la mujer, primero; el pecado de sensualidad de Tomás Rodaja y el castigo de la pérdida de su inteligencia... La cuarta parte es el retorno a la lucidez y la forzada evasión del escenario de su locura» (*op. cit.*, pp. 253-254). Por otra parte, Singer, después de aseverar que Casalduero fue el primero en tratar de dar significado a la estructura de la novela, hace referencia a la división de Casalduero y afirma que éste dijo: «The story has four parts: travel, illness, madness, and cure and return to Flandes» (*op. cit.*, p. 14).

(15) Sobre la división triádica, véase también la Introducción por J. Bautista Avalle-Arce: *Cervantes: Three Exemplary Novels*, The Laurel Language Library, Dell Publishing Co., Inc., New York, 1964, pp. 20-22.

y un epílogo. La introducción contiene la vida de un joven estudiante —el protagonista— llamado Tomás Rodaja hasta que se gradúa en Leyes y quien, antes de graduarse, viaja por varias partes de España, Italia, Flandes y otras ciudades europeas, al mismo tiempo que se entera de la vida soldadesca. La parte central abarca la vida del protagonista en un estado de locura, la cual consiste en creerse hecho de vidrio, de donde se pone el nombre de Licenciado Vidriera. El epílogo encierra la vuelta del protagonista «a su primer juicio, entendimiento y discurso» (16) [p. 1051] y su vida normal en la Corte de Valladolid primero y, después, en Flandes hasta cuando muere como soldado, pero ya con un nuevo nombre: Licenciado Rueda.

La existencia de estas tres partes se consolida todavía más si se tienen en cuenta los diferentes recursos artísticos empleados por Cervantes y las mismas alusiones que el protagonista hace en el segundo momento en relación con el primero y, en el tercero, en referencia al segundo. O sea, Cervantes procede a enlazar los tres tramos de la obra por la técnica del contraste. Por ejemplo, la segunda fracción el protagonista, estando caminando por las calles de Valladolid, afirma: «Una vez, cuando no era de vidrio, caminé una jornada en una mula de alquiler tal, que le conté ciento y veinte y una tachas, todas capitales y enemigas del género humano» [p. 1046]. Y otra vez, al referirse a los médicos, dice: «Acuérdaseme que cuando yo era de carne, y no de vidrio como ahora soy, que a un médico destos de segunda clase le despidió un enfermo por curarse con otro» [p. 1051]. En cambio, en el tercer momento el narrador dice que el protagonista había aseverado: «Señores, yo soy el licenciado Vidriera; pero no el que solía: soy ahora el licenciado Rueda. Sucesos y desgracias que acontecen en el mundo por permisión del cielo me quitaron el juicio, y las misericordias de Dios me la han devuelto» [p. 1051].

Por cierto, la diversidad de cada uno de estos tres momentos sugiere una marcada autonomía de uno respecto al otro, pero vistos más de cerca se percibe que tienen una dependencia necesaria. He aquí una perfecta paradoja barroca: autonomía y dependencia. En otras palabras, si se anulara uno de estos fragmentos o no se reconocieran sus diferencias respectivas, la obra carecería de sentido. Este mismo pensamiento se podría aplicar también a toda la novela, puesto que una de sus delicias estéticas está en la exposición de un conjunto de situaciones dispares e irrelacionadas entre sí, las cuales

(16) Las citas sobre *El licenciado Vidriera* que hacemos en este estudio vienen de *Miguel de Cervantes Saavedra: obras completas*, edición de A. Valbuena Prat, tomo II, Aguilar, Madrid, 1970.

adquieren, sin embargo, una unificación no sólo por los recursos técnicos, sino que están sustentadas por una unidad de visión. Considerada así esta narración, es posible afirmar que no se aparta de lo característico del arte cervantino, ya explicitado certeramente por Angel del Río cuando dice: «Lo distintivo realmente del arte novelístico de Cervantes es su capacidad de unificar [...] temas, visiones e ideas de muy diversa procedencia. [...] A la unidad técnica que le permite casar materiales tan distintos y acumular, sin alterar el ritmo narrativo, toda clase de digresiones, episodios y descripciones, corresponde una unidad de visión» (17). Si se acepta este tipo de unidad, se rectificaría lo dicho por Savj-López, para quien esta novela es «fatigosa y deshilvanada», la cual «se puede dividir en partes que no tienen entre sí el menor vínculo interno» (18).

Formalmente, el paso de la primera parte a la segunda se realiza mediante la introducción de «una dama de todo rumbo y manejo», la cual se enamora de Tomás Rodaja y, al no verse correspondida, le administra el membrillo emponzoñado, lo que hace que Tomás caiga enfermo por seis meses, pierda la razón y se ponga el nombre de Licenciado Vidriera. Por otra parte, la ligazón de la segunda sección y la tercera se lleva a cabo por «un religioso de la orden de San Jerónimo» quien, movido de caridad, le curó y le «volvió a su primer juicio, entendimiento y discurso» [p. 1051] al licenciado Vidriera a quien, desde aquí hasta el final de la obra, lo conoceremos con el nombre de Licenciado Rueda. Este enlace estructural se consolida inclusive más si se ponen en relación las tres fracciones de la obra con su título bimembre: *El licenciado Vidriera*. Individualmente, ni «licenciado» ni «Vidriera» describirían de una forma correcta los tres momentos de la obra, pero sí tomados conjuntamente. O sea, el protagonista, en la primera parte, además de ser Tomás Rodaja, adquiere el grado de «licenciado»; en la segunda, sin dejar de ser «licenciado», obtiene el nombre de Vidriera y, en la tercera, aunque se llama Rueda, continúa siendo «licenciado».

Concebida la obra en su división tríade, es posible decir que Cervantes en la introducción ha puesto en juego a su protagonista en relación con los estudios, las viandanzas y la vida soldadesca. Los estudios le sirven al protagonista como motivo para querer honrar a su patria y a sus padres, mientras que las viandanzas le valen para aumentar su discreción, puesto que el narrador dice que aquél había decidido viajar por Italia y Flandes en cuanto «las luengas

(17) A. del Río: *Historia de la literatura española*, t. I, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1963, pp. 312-313.

(18) Savj-López, *op. cit.*, p. 116.

peregrinaciones hacen a los hombres discretos» [p. 1039]. La vida soldadesca, en cambio, haciendo contrapunto tanto con «las letras» como con las viandanzas, funciona como un recurso para crear tensión en la voluntad del protagonista. En efecto, el insuperable deseo que tiene Tomás Rodaja de honrar a su tierra y a sus padres mediante los estudios, es puesto en vacilación por la exposición de la vida militar hecha por el capitán Diego de Valdivia. Leamos lo que el narrador dice a este respecto: «En resolución, tantas cosas le dijo, y tan bien dichas, que la discreción de nuestro Tomás Rodaja comenzó a titubear, y la voluntad a aficionarse a aquella vida, que tan cerca trae la muerte» [p. 1039]; o sea la vida de «las armas».

En la parte central, Cervantes ha enfocado a su protagonista en relación con la sociedad, la humanidad entera, a la cual éste se impone. Aquí desaparecen los estudios universitarios de la introducción y el recorrido por Italia, Flandes y otras ciudades europeas. Los materiales que más particularizan a esta sección son los pequeños discursos y dichos agudos de Vidriera, que obedecen a las preguntas hechas por los representantes de una multitud de profesiones. Esta especie de dialéctica socrática sirve indudablemente para «desnudar el mundo circunstancial de sus apariencias», no sólo «presentándolo en toda su sórdida realidad», como cree Avalle-Arce (19), sino también exponiendo de tal mundo lo que hay de necesario y alabar lo que hay de bueno, como la paciencia y la honradez. Desde luego, entendiendo a la organización de los elementos que constituyen esta parte central, podría decirse que están puestos de tal forma que facilitan percibir oscuridad, profundidad, tristeza y compasión por un lado y, por otro, admiración, majestad y claridad; es decir, un mundo de paradojas y de contrastes, los cuales confieren al lector una peculiar delicia estética. Hasta podría decirse que en esta parte se siente como si hubiera un derramarse de inteligencia sobre el claroscuro de la vida.

En el epílogo, Cervantes ha combinado algunos de los recursos artísticos de las dos primeras partes. Ahora ha puesto a su protagonista en relación con la sociedad y con la vida soldadesca ya introducida en el preámbulo. Ambos recursos, sin embargo, están puestos con una perspectiva diferente que en las otras partes. En efecto, si en la sección central, la sociedad existía alrededor del protagonista, ahora éste es abandonado por aquélla y, de ahí, la decepción y denuncia que se percibe en la solemne moraleja pronunciada por el desatendido protagonista: «¡Oh Corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes, acortas las de los virtuosos encogi-

(19) Avalle-Arce: *Deslindes cervantinos,* Edhigar, S. L., Madrid, 1961, p. 63.

dos; sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados, y matas de hambre a los discretos vergonzosos!» [p. 1052]. Por otro lado, si «las armas» funcionaban en la introducción como recurso de tensión para Tomás Rodaja, aquí sirven como elemento de liberación del protagonista. Si éste era en el prefacio un simple observador de la vida soldadesca, en esta sección se sugiere que aquél toma parte activa en dicha vida, aunque, como apunta con certeza Avalle-Arce, «la dinámica de la soldadesca, lo que sería la verdadera novela de la vida de Tomás Rueda, no del licenciado Vidriera» (20), no es descrita por Cervantes. Adviértase empero que, si éste hubiera escrito la vida de Tomás Rueda en relación con la vida de «las armas», *El licenciado Vidriera* tendría otro sentido del que Cervantes intentó y no sería *El licenciado Vidriera.*

2. LA NARRACION Y EL PROBLEMA DE LOS APOTEGMAS

Varios críticos, como Cortés (21), Menéndez y Pelayo (22) e Icaza (23), han intentado singularizar la sección de los dichos y respuestas agudas —o apotegmas, como éstos los llaman— del licenciado Vidriera y hacer de la novela una obra de apotegmas. Se ha afirmado también que en *El licenciado Vidriera* se da «un género de novela completamente distinto» y que «lo que vale es el contenido ideológico, expuesto casi en forma de apotegmas» (24), negando con ello su valor calológico. Es verdad que en las obras de Cervantes, como en *El licenciado Vidriera,* puede darse un gran número de interpretaciones, pero sería algo simplificado reducir lo bello de esta creación artística al contenido ideológico como hacer de sus diferentes estratos artísticos una colección de apotegmas. Para apreciar lo estético de esta novela bastante compleja por la abundancia de elementos constitutivos, de los cuales forman parte los temas, subtemas y motivos que se entrecruzan, lo que más convendría es verla en su totalidad. Siendo una transposición artística

(20) *Ibid.*, p. 65.,

(21) Alonso Cortés, citado por A. G. de Amezúa y Mayo: *Cervantes, creador de la novela corta española,* t. II, Clásicos Hispánicos, Madrid, 1958, p. 173: «El propósito de Cervantes (al escribir esta novela)... aparece bien claro: Cervantes quiso escribir un libro de apotegmas o frases ingeniosas.»

(22) Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela...,* II, pp. LXXII y LXXVIII, citado por Amezúa, *Ibid.*, p. 173: «A este género (el de apotegmas) —escribió don Marcelino— puede reducirse *El licenciado Vidriera,* de Cervantes...»

(23) Icaza: *Las novelas ejemplares..., op. cit.*, p. 150: «Para mí, digan lo que quieran los copistas y continuadores de Pellicer y Navarrete, *El licenciado Vidriera* no es sino un pretexto de Cervantes para publicar sus Apotegmas.»

(24) E. Díez-Echarri y J. M. Roca Franquesa: *Historia de la literatura española,* segunda edición (Madrid, Aguilar, 1972), p. 360.

indudablemente que tendrá partes, mas hay que tener presente que estas secciones gozan de una solidaridad e interdependencia inalienables. Sólo así entendida esta novela, será posible apreciarla como objeto estético, como creación artística.

Dicho sea de paso, el dilema de si las «respuestas y dichos» de Vidriera —así los llama Cervantes en el texto— son o no aforismos ha sido ya resuelto por la crítica literaria. Por ejemplo, Singer afirma al respecto: «We have ventured the statement that the *Licenciado* is more than a series of apothegmas. It is the case that many of Vidriera's replies cannot be placed under this head at all» (25). Este comentarista hace también un análisis de los dichos de Vidriera y concluye que veintisiete de ellos de ninguna manera serían apotegmas y sólo cuarenta y ocho dichos, en sentido muy amplio y con reservas, podrían clasificarse como apotegmas (26).

3. PLANOS DE REALIDAD Y CAMBIO DE MOVIMIENTO

En *El licenciado Vidriera*, como ocurre en otras novelas de Cervantes —*El amante liberal, La española inglesa*—, se nota que aquél anula la prehistoria de su protagonista, es decir, antes de sus ocho años de edad. Lo que a Cervantes le interesa de éste es su historia, la cual es proyectada en tres planos de realidad relacionados entre sí. En el primer plano, la vida del protagonista queda centrada en la acumulación de un aprendizaje doble: teórico y cultural. Aquél está delineado por los estudios seguidos en la Universidad de Salamanca, mientras que el cultural se infiere de las observaciones que el protagonista hace en sus tres o cuatro años de viajes por varias ciudades europeas —como Roma, Ancona, Venecia, Flandes— y entre las cuales está Nápoles, «ciudad, a su parecer y al de todos cuantos la han visto, la mejor de Europa, aun de todo el mundo» [p. 1041]. Es este conocimiento cultural el que da precisamente sentido a las diferentes excursiones por las ciudades aludidas y, que tomadas en su conjunto y relacionándolas con los estudios, sirven para otorgar una formación educativa completa al protagonista.

En el segundo plano se expone el despliegue espontáneo del mencionado conocimiento acumulado en relación con la sociedad, la cual

(25) Singer, *op. cit.*, p. 20.

(26) *Ibid.*, p. 22: «With substructions for topics appearing under more than one heading, the list reveals 48 apothegmas and 27 non-apothegmas. However, if the apothegmas outnumber the other remarks, the lat.er in bulk account for some two-thirds of all Rodaja's observations... The long speeches can be disregarded at once... The remainder of the Licenciate's replies, most of which have been classified as apothegmatic, reveal considerable variation in tone and form, some being admissible only through broad tolerance.»

se subordina de una manera u otra a las verdades espetadas de improviso por el protagonista en su estado de locura. O sea, lo predicado por los labios del loco Vidriera fructifica; a él lo siguen y lo celebran con regocijo las gentes; nadie le contradice, todos le escuchan y le dan autoridad. En cambio, en el tercer plano, vuelto ya el protagonista a su razón, la exposición del antedicho conocimiento, aunque reflexivo, no trae buenos resultados. No logran fructificar los discursos del licenciado Rueda porque, aunque él les pide a los circundantes que le escuchen y le preguntasen si quisiesen, pues quería responderles con más lumbre que cuando estaba loco, no le escuchan y es abandonado. De aquí la decepción de éste y su decisión de irse a buscar mejores rumbos a Flandes, «donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras, la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia» [p. 1052].

Es interesante la subdivisión de «movimiento exterior» e «interior» que Casa ha sugerido al referirse a esta novela. Leamos lo que éste dice: «Tomás' return to Salamanca ends the external movement or Wandernovelle and the story shifts to a static condition before begining an interior movement with the exploration of human motives an daction» (27). Que en la obra se da un cambio de movimiento narrativo es indiscutible. También sería aceptable decir que hay una mutación de un ritmo rápido a un movimiento reposado, aspecto no mencionado por Casa.

A modo de explicación, es posible decir que desde el principio de la narración hasta cuando Tomás Rodaja se gradúa en Leyes, se percibe un continuo ir y venir, un contraste entre el reposo y el moverse. Al empezar la obra, por ejemplo, el lector se enfrenta ante un momento de reposo, simbolizado por el sueño de Tomás Rodaja. A ese instante de descanso, sigue el viaje que éste hace a Salamanca al servicio de los dos caballeros estudiantes. En aquella ciudad permanece sin viajar por el período de ocho años y luego se van a Málaga. La estadía de Tomás Rodaja en Málaga dura algunos días y de nuevo emprende camino de vuelta a Salamanca. Pero sucedió que, en Antequera, aquél se topa con un capitán llamado Diego de Valdivia, quien le convence para viajar a Italia y Flandes. De esta impresionante peregrinación por Cartagena, Nápoles, Roma, Venecia y muchas otras ciudades europeas —la cual romería dura unos tres o cuatro años—, el protagonista vuelve a Salamanca, donde permanece hasta ser trasladado en unas arganas, es decir siendo ya loco, a la Corte de Valladolid.

---

(27) Casa, *op. cit.*, p. 245.

Al regreso del protagonista a Salamansa de sus raudos viajes, se empieza a sentir que el movimiento decrece y se torna reposado. Pero el hecho de que «el movimiento exterior» aparezca más calmado que antes, no elimina la posibilidad de que exista cierto «movimiento exterior» y, sobre todo, después de que Rodaja come aquel delicioso y maléfico membrillo, episodio que, según Casa, es el comienzo del «movimiento interior» (28). Si es que no se admite la existencia de un «movimiento exterior» mientras el protagonista se cree loco, ¿cómo se explicaría el salir de éste por las ciudades de Salamanca y Valladolid y el caminar libremente por las calles, «causando admiración y lástima a todos los que le conocían»? [p. 1043]. Adviértase también que Vidriera «los veranos dormía en el campo al cielo abierto... Cuando tronaba, temblaba como azogado, y se salía al campo, y no entraba en el poblado hasta haber pasado la tempestad» [p. 1043]. Sería por eso más admisible decir que el «movimiento exterior» se da en esta parte de la obra, pero bajo diferente perspectiva. O sea, el «movimiento exterior» funciona aquí como trasfondo para contrastar con el «movimiento interior», definido por la exploración de los actos y motivos humanos que el protagonista hace desde lo oscuro de su locura con la luz de su diafanidad intelectiva. Asimismo, el andar libremente por las calles contrasta con el ritmo detenido que se percibe al dialogar Vidriera con los que se le acercaban.

Tampoco sería desacertado afirmar que el «movimiento exterior» sirve para ser combinado con lo pictórico y lo visual, como cuando el narrador dice al referirse a Vidriera: «Cuando andaba por las calles, iba por la mitad dellas, mirando a los tejados, temeroso no le cayese alguna teja encima y le quebrase» [p. 1043]. Y por fin, se podría decir que hay contraste entre el movimiento de los muchachos, que se acercaban a Vidriera para tocarle y abrazarle, y la detención, de aquéllos por éste mediante una vara para que no se le acercasen.

4. MOTIVOS, UNIDAD TEMATICA Y LO PARADOJICO

Aquí conviene notar lo que Casalduero dice en cuanto al aspecto temático de esta novela. Este crítico la clasifica como novela que trata del pecado original de la inteligencia. He aquí lo que dice en su libro *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*: «El pecado original de la inteligencia en *El licenciado Vidriera* se completa con el pecado original de los sentidos en *La fuerza de la sangre*» (29).

---

(28) *Ibid.*, p 245: «The pivotal episode which brings about the shift is the administering of te potion.»

(29) Casalduero, *op. cit.*, p. 27.

Y en otra parte de su libro se lee que Cervantes en *El licenciado Vidriera* «recrea el pecado original» (30). Es creíble que el artificio del árbol, bajo el cual aparece durmiendo Tomás Rodaja, como la soledad en que se encuentra, el excesivo deseo de conocer de éste, el comer de la fruta ponzoñosa y el decir Tomás que «un membrillo que había comido le había muerto» apuntan hacia el pecado original, pero quedarían con todo otros interrogantes fundamentales que no se explicarían teniendo en cuenta sólo el pecado original de la inteligencia. Por eso, sería más certero decir que no sólo el susodicho pecado, sino también el tema concomitante de su redención vienen a ser únicamente motivos de la obra. O sea, si se acepta el pecado original de la inteligencia, no ya como el tema principal, sino como un motivo, se tendría que aceptar como otro motivo concomitante la redención de dicho pecado, la cual se realiza por la caridad, «gracia y ciencia» de aquel religioso de la orden de San Jerónimo [p. 1051].

Ahora bien, si se admite el pecado original de la inteligencia como el tema central de la obra, ¿cómo se explicaría, entre otras cosas, la recuperación de la razón del protagonista, que acaeció mediante la intervención del ya mencionado religioso de la orden de San Jerónimo? ¿Cómo se asociaría la vida soldadesca con el pecado original? ¿Qué sentido tendría asimismo, es decir, dentro del pecado original de la inteligencia, la agudización del ingenio e iluminación de la inteligencia del protagonista al caer éste en su locura de creerse de vidrio si ésta fuera una sanción del excesivo deseo de conocer? Además, tradicionalmente se ha pensado que el peso del pecado original no ha sido consecuencia del deseo del conocer, sino más bien resultado de un acto de desobediencia, lo cual no aparece en la obra. Lo que sí se encuentra es el amor de una dama hacia el protagonista y a quien éste no corresponde. Es por esta irreprocidad amorosa por lo que aquélla decide administrar a Tomás el membrillo «hechizado» para forzarle la voluntad a quererla, ocasionándole, en lugar de amarla, la locura ya aludida. Lo que Cervantes plantea con el episodio del atosigamiento es más bien uno de los temas favoritos del período barroco: el desengaño por el engaño.

El asunto del engaño y desengaño está puesto en relación tanto con el individuo como con la sociedad. En el episodio del envenenamiento, por ejemplo, no sólo Tomás incurre en el engaño, sino también la dama que le administra el membrillo, ya que aquél no sabía que el membrillo que comía era para forzarle la voluntad a amar y, ésta, porque creía que lo que le daba era sólo un membrillo encantado para forzarle la voluntad a quererla. Ambos caen también en

(30) *Ibid.*, p. 147.

el desengaño: la dama, porque el resultado que esperaba, es decir, de ser amada, no se realizó y, el protagonista, porque el membrillo que comía como fruta buena le trajo inesperadas consecuencias, o sea, la turbación de los sentidos.

Visto el motivo del engaño y desengaño desde otra perspectiva, es posible decir que el protagonista cae en la locura de creerse de vidrio por un engaño, permaneciendo asimismo él, en tal engaño, hasta el epílogo de la obra. Vidriera a su vez les engaña no sólo a los muchachos que le seguían, sino también a toda una sociedad haciéndoles creer que era de vidrio quebradizo, y, ante lo cual, los jovenzuelos para cerciorarse le tiran piedras y trapos, produciendo, por así decirlo, un desengaño en aquéllos al ver que Vidriera no se quebraba. Lo paradójico de todo este entrecruzamiento de engaños y desengaños es que tanto los muchachos como un gran número de personas representantes de una multitud de profesiones, con las cuales se trató de incluir indudablemente toda una sociedad si no la humanidad entera, sigan engañados a un loco y le consulten como a un oráculo.

Es posible decir también que en la obra se exhuma y pormenoriza no sólo el engaño y la injusticia en la sociedad, sino también la perversión del hombre alcanzada mediante la murmuración. Lo más irónico y tremendo con respecto a la murmuración es cuando Vidriera se refiere a ella mediante el recurso de la avispa murmuradora. Leamos lo que a este respecto dice el narrador: «Picábale una avispa en el cuello, y no se la osaba sacudir, por no quebrarse; pero, con todo eso, se quejaba. Preguntóle uno que cómo sentía aquella avispa, si era su cuerpo de vidrio. Y respondió que aquella avispa debía de ser murmuradora, y que las lenguas y picos de los murmuradores eran bastantes a desmoronar cuerpos de bronce, no que de vidrio» [p. 1050]. Un dechado que ejemplariza cuán engañado anda el mundo sería cuando Vidriera, al cumplir la petición hecha por un curioso de que dijera algo sobre los escribanos, dice solemnemente: «Aunque de vidrio, no soy tan frágil que me deje ir con la corriente del vulgo, las más veces engañado» [p. 1049].

Aún más, en el epílogo se llega a la realización de un total desengaño tanto por parte de las «más de doscientas personas de todas suertes» [p. 1051] que el protagonista traía tras de sí como parte del tan honrado y querido Vidriera y del presunto lector. Aquéllas se desilusionan, porque ya no era el loco Vidriera el que les hablaba sino el licenciado Rueda. Este se desengaña asimismo, porque nadie le escucha ni nadie le sustenta como antes, sino que, al contrario, lo abandonan y, por eso, la decepción del protagonista. Cervantes, empero, no deja a su protagonista en este estado de abandono sino que

éste, «viéndose morir de hambre», abandonado y decepcionado, decide dejar la Corte de Valladolid y marcharse a Flandes, «donde pensaba valerse de las fuerzas de su brazo —es decir, de las armas—, pues no se podía valer de las fuerzas de su ingenio» [p. 1052]. He aquí la esperanza de una mejor vida dentro de una narración profundamente triste, de lo más triste quizás entre los escritos del inmortal ingenio de Cervantes.

Temáticamente, la obra adquiere unidad mediante la personalidad del protagonista enfocada hacia ciertos valores universales válidos para todos los tiempos, como la discreción, la honra como virtud, el obrar el bien y el querer que los otros lo obren. Para la realización de todo ello, Cervantes optó por armarlo de las letras o la sabiduría y no de las armas, como lo hizo con Don Quijote. Así, por ejemplo, en la primera parte de la novela se sabe que Tomás Rodaja, hijo de padres labradores, escoge los estudios como medio para honrar a su patria y a sus padres. Pero como carecía de medios económicos, se hace sirviente de los dos «caballeros estudiantes», a quienes aquél da muestra de su raro ingenio que perdura en toda la obra. Precisamente a éstos sirve «con toda fidelidad, puntualidad y diligencia, que, con no faltar en punto a sus estudios, parecía que sólo se ocupaba de servirlos» [p. 1038]. Igualmente, estas mismas características en conjunción con su agudeza de ingenio le sirven a Tomás Rodaja, mientras estudiaba en la Universidad de Salamanca, para ser querido y estimado «de todo género de gentes». También le valen para ser admirado por el capitán Diego de Valdivia, a cuya petición aquél emprende la tan larga peregrinación ya aludida y, con la cual, piensa hacerse más discreto. Debido precisamente a todas estas cualidades, Tomás Rodaja consigue amigos, los cuales con los medios que tenían hicieron posible que éste prosiguiera sus estudios hasta graduarse en Leyes.

En la parte central, como en el resto de la novela, la personalidad del protagonista, puesta en relación a los mencionados valores humanos, permanece la misma; es decir, «a pesar de la locura que experimenta entre los dos momentos de lucidez, al comienzo y al cierre de la novela, nunca hay verdadera mudanza en su manera de ser» (31), o como dice Vallejo Nájera, psiquíatra contemporáneo: «En *El licenciado Vidriera* describe Cervantes la evolución de un brote esquizofrénico agudo de forma catatónica, que cuando remite deja como reliquia una idea delirante primaria, o sea incomprensible psico-

---

(31) L. López-Baralt: «*Novelas ejemplares* o el triunfo sobre las circunstancias», *La Torre*, año XIX, núm. 2 (abril-junio, 1971), p. 88.

lógicamente, conservándose la inteligencia y... la personalidad» (32). Lo que cambia más bien es el punto de perspectiva y el nivel de realidad en que se desenvuelve. E inclusive sería válido decir que, sin omitir los susodichos ideales, nuevos valores han sido trazados, los cuales el protagonista quiere que se cumplan, como la paciencia, la justicia y la honradez. La dialéctica —que consiste en la interrogación y la respuesta— es el medio que se emplea para la realización de estos valores, guiados siempre por la agudeza de ingenio del protagonista. Que la sutileza de talento de éste persiste en esta parte de la obra es evidente, porque se lee que respondió espontáneamente y «con grandísima agudeza de ingenio» a las muchas y difíciles cosas que le preguntaron los circundantes y, con lo cual, «causó admiración a los letrados de la Universidad y a los profesores de la Medicina y la Filosofía» [p. 1042].

También es menester recordar que, además de ser discreto el protagonista a través de toda la obra, en esta parte central es ejemplar por su frugalidad y austeridad. Y se distingue sobre todo en que, sin dejar de obrar el bien, siempre quiere que los otros lo obren. Por eso, en su estado vítreo o de locura y sabiendo que se iba a quebrar al ser tocado por las gentes, no se aparta de ellas. Al contrario, cuando aquéllas se acercan a él o él las busca, siempre se comporta discretamente y con espíritu corrector y director, características que recuerdan indudablemente el auténtico ideal del hombre de la sociedad barroca, es decir, la discreción. Y aun podría decirse que Vidriera, como Don Quijote, se muestra siempre amigable y bondadoso. Llama hermanos a los que llevaban a los seis azotados por la plaza; alaba la paciencia del tahúr y «las conciencias de algunos honrados gaiteros» [p. 1051]. Pero también, como nota Hatzfeld sobre Don Quijote, el licenciado Vidriera se mantiene «siempre en guardia contra la hostilidad que le rodea» (33).

En el epílogo, el recurso de la dialéctica, que le sirvió al protagonista para ser admirado mientras estaba loco, tiene un resultado desastroso. Ahora, vuelto ya éste a su razón, aunque les ruega a sus circundantes que le escuchen y promete decirles cosas mejor pensadas que antes, unos le escuchan y otros le abandonan. Sin embargo, deseoso de hacer el bien y enseñar a obrar el bien a los restantes, recita otro discurso. ¿Y cuál es el resultado? Termina siendo abandonado por todos y expuesto a morirse de hambre. Y sólo al verse en estas condiciones y al aceptar su situación desesperada determina

(32) Antonio Vallejo Nájera: *Apología de las patografías cervantinas* (Madrid: Imprenta Góngora, S. L., 1958), p. 36.

(33) H. Hatzfeld: *Estudios sobre el barroco*, traducido del alemán por Carlos Clavería (Madrid, Editorial Gredos, 1964), p. 125.

cambiar las letras por las armas, con las cuales acabó de eternizar su vida, la cual había empezado a ser eternizada por las letras. ¿Esto quiere decir entonces que Cervantes resuelve el conflicto de las letras y las armas, paradoja que a él tanto le preocupó? La respuesta tiene que ser negativa, porque Cervantes nunca intentó solventar ningún conflicto o lo paradójico de la existencia humana, sino más bien presentar poéticamente lo equívoca y confusa que es la realidad humana. Lo que se podría decir es que Cervantes ha escogido las armas y las letras como recursos del sistema narrativo de esta novela para encerrar un cuadro en el cual se expone todo un mundo enigmático y contradictorio con fertilidad imaginativa quevedesca y gracia traviesa.

Lo paradójico en esta obra es imposible no percibirlo. Entre otros ejemplos está el que el protagonista, al creerse hecho de vidrio quebradizo, suplique a los que se le acercaban que no se le acercasen porque se rompería, mientras que no pensaba en quebrarse al echarse gritando al suelo en cuanto le abrazaban. También es incomprensible que los representantes de las diferentes profesiones, que pasan por delante del loco Vidriera como ante un oráculo, le pidan consejos y le escuchen, le dejen libre por la ciudad y le sigan, y que, aunque les critique, le respeten, pero cuando recupera el juicio, aunque promete decirles cosas mejor pensadas que cuando estaba loco y les ruega que le escuchen, le abandonan totalmente. Aquí está, pues, el colosal equívoco de la vida, al que Cervantes quiso dar forma poética. Y finalmente, podría aseverarse que lo paradójico no sólo está en la realidad en que se desenvuelve el protagonista, sino también en la cordura y demencia de éste, paradojas esenciales de *El licenciado Vidriera.*

ELEODORO J. FEBRES

Indiana University at South Bend
1825, Northside Boulevard
SOUTH BEND, Indiana, 46615 (USA)

UN PARIENTE LEJANO

I

El limpiaparabrisas del autobús se movía con mecánica pereza. A nadie parecía importarle la lluvia ni los campos anegados. A lo lejos vio una parva apenas cubierta por una lona gris y más allá la calamina de un galpón y un caballo inmóvil bajo la lluvia. Qué extraño y familiar parecía todo. Un perro trotaba en el lodazal. Hacia el final, casi sobre la línea del horizonte, en la punta de los caminos arbolados, se veían fugazmente los pueblos; esos pequeños pueblos siempre iguales, chatos y extendidos en la llanura interminable, de días monótonos, sosegados, crueles e intercambiables, de donde huye la vida. Ahora los veía así, como seguramente los vería su madre; entonces sintió de pronto un leve estremecimiento de terror y desamparo al imaginarse abandonado en uno de estos pueblos, sin embargo tan parecidos al suyo, atrapado aquí, solo, llevando para siempre y sin remedio una vida oscura y perversa.

Era la primera etapa y anochecía cuando el autobús se detuvo, y los pasajeros, no más de veinte, acudieron al bar. Aquello no era un pueblo, sino apenas una estación de servicios en un cruce de caminos. Casi todos buscaron sentarse a las mesas porque venían acompañados; él, de pie junto al mostrador, luego de leer los precios puestos en una pizarra, pidió, sin ninguna convicción, un café con leche. Dos o tres luces estaban encendidas en el bar, en otro tiempo decorado y pintado con deplorable criterio. Un par de moscas sobrevolaban sin premura alrededor de un fanal que protegía una pila de «sandwiches».

Dos horas antes todos habían salido de aquel pueblo chato y extendido en los confines de la llanura, fundado y engrandecido en otros tiempos, cuando las cosechas eran copiosas y llegó a tener algo más de dos mil habitantes, contando peones temporeros, y del cual él no se había alejado jamás, salvo en viajes esporádicos, cuando acompañaba a su padre a las chacras y pequeños poblados vecinos.

Su padre fue un hombrón de un metro noventa, hijo de un polaco que a los dos años de llegar se dedicó al negocio de compraventa de chatarra en escala modesta. Su padre —que se llamaba Víctor, como él— había heredado del suyo la estatura y el negocio de chatarra y con mucho trabajo y la ayuda de la segunda guerra mundial prosperó, aunque sólo en la medida que era dado prosperar en aquel pueblo: simplemente como para comprar la casa donde vivían, poblar mejor el gallinero y la huerta y adquirir un piano de segunda mano para su esposa, con el cual ella tocaba en las fiestas. Después su padre murió de madrugada cuando regresaba borracho, en las vías, atropellado por un tren que marchaba hacia el sur.

II

El chico del bar puso la taza de café con leche sobre el mostrador y continuó leyendo atentamente un diario. También él había comprado un diario, por primera vez en su vida, es decir, un diario para él, que ahora llevaba plegado en el bolsillo y aún ni siquiera había mirado.

Eran ya las siete, pero no acababa de amanecer. A través de los grandes ventanales se podía ver el paisaje empapado en la semiclaridad de la niebla, siempre el mismo a lo largo de centenares de kilómetros, apenas ondulado, con pocas casas o chacras, las aspas de algunos molinos casi inmóviles y, de vez en cuando, las manchas oscuras de pequeños bosques de eucaliptos. Y los caminos o atajos enlodados y estrechos que comunicaban los exiguos caseríos, iguales a los que ahora en su memoria recorría junto a su padre.

El café con leche se enfriaba. Muy cerca de él un hombre viejo, junto a tres mujeres, comía unos pasteles que, sin duda, habían traído consigo envueltos en el papel donde ahora cuidadosamente echaban las migajas caídas en la mesa.

En una de las paredes había un cartel donde podía leerse:

¡CIUDADANO:
LA PAZ SE GANA COMBATIENDO.
ALERTA A LA SUBVERSION APATRIDA.
SI USTED VE O ESCUCHA
ALGO QUE LE PAREZCA SOSPECHOSO,
DENUNCIELO!

Junto al cartel, en otra mesa, vio a una vieja vestida de luto y a una chica, más o menos, de su edad, que ni hablaban ni comían; la chica tenía los ojos grandes y verdes y los cabellos tan claros como los de su madre, en el retrato enmarcado sobre el aparador.

Su padre había sido un mujeriego, pero él tardó mucho tiempo en comprenderlo. Y cuando lo supo comprendió también la razón de las disputas y los llantos de su madre cuando su padre volvía y se encerraban en el dormitorio tratando de que él no los oyera. Un día el escándalo fue mayor y, sin duda, él mismo tuvo buena parte de la culpa. Ocurrió cuando aún no había cumplido los diez años y su padre —como le oyó decir— se hallaba en lo mejor de la vida. Fue durante una de aquellas recorridas por los caseríos y pequeños pueblos de la comarca cuando, juntos, iban de casa en casa para comprar trastos de hierro, cobre o cinc: camas en desuso, trozos de tuberías, enmohecidas rejas de arados inútiles. En otros viajes él pudo darse cuenta de que algunas de esas visitas eran mucho más prolongadas que otras, mientras lo esperaba sentado en el pescante del carromato. Sucedió así que en la pequeña granja donde vivía una mujer viuda, muy alta y robusta, a quien su padre trataba con especial y respetuosa deferencia, un día entró «para cerrar —dijo— el trato». Más de una hora había transcurrido en que él se distrajo buscando nidos de horneros y cosas por el estilo, cuando de pronto oyó gritos; era la mujer robusta que llamaba desde la galería. Entró corriendo a la casa detrás de la mujer —ahora recordaba— desnuda debajo de su batón entreabierto, con el pelo suelto y enmarañado, descalza. Su padre había sufrido un desmayo y él lo vio, también desnudo, enorme, con medio cuerpo caído fuera de la cama. No parecía demasiado borracho. Cuando la mujer se calmó le ayudó a vestirlo, y luego entre ambos, lograron que se sentara y bebiera un trago de aguardiente.

Al cabo de un momento su padre pareció reanimarse, la mujer desapareció en los fondos de la casa y no la volvió a ver. Apenas pudieron subir al carro, pero su padre —al contrario que otras veces— no habló una palabra y ni siquiera silbó durante el recorrido de regreso. Ese día en la casa el escándalo fue mayor quizá porque su padre no tuvo posibilidad de réplica, ni explicación o defensa alguna: al vestirlo, entre él y la mujer robusta, habían olvidado ponerle los calzoncillos.

Desde aquel día todo cambió. Su madre ya no gritaba ni escandalizaba, ni siquiera cuando su padre regresaba ebrio después de una o dos semanas de ausencia. Ella se dedicó por entero al piano y se tornó mucho más nostálgica y memoriosa que antes, cuando le contaba que en casa de su familia nadie acudía a comer sin corbata, que su abuelo materno se había arruinado por la política y la afición a los versos, pero que sus primos segundos —que habían logrado huir del campo hacia Buenos Aires— eran ahora ricos y universitarios.

El chófer del autobús, un hombre menudo y flaco que vestía un guardapolvo color gris, anunció la prosecución del viaje. Todos, con alguna prisa nerviosa, comenzaron a moverse.

Ya a bordo él se dio cuenta de que la chica de los ojos parecidos a los del retrato de su madre viajaba a su lado, pasillo de por medio. El chófer encendió la radio y pronto el autobús corría veloz por carreteras cada vez mejores y más transitadas. En el horizonte, también cada vez más llano, amagaba el sol.

III

El sordo ruido del motor, la calefacción, el monótono paisaje de la llanura repetido más allá de la saciedad le provocó sueño. Pero no se durmió igual que siempre, sino que fue un sueño poblado de imágenes, de ruidos y de voces entremezcladas o sucesivas, de aquí y de ahora, y de antes. Cuando su madre venía a su lado, en el pequeño cuarto de atrás, y le acariciaba el pelo sin decir una palabra, mientras él estudiaba volcado sobre sus papeles y sabía que ella lloraba en silencio, sin ruido, sin que se notara, como frecuentemente lloran los que están solos. Su padre había muerto a causa de los golpes en el accidente, junto a las vías del tren, y fue aquélla la segunda vez que él tuvo que ayudar a llevarlo, entonces, en un automóvil. El velatorio se prolongó por dos días hasta que acudió el médico del pueblo más cercano, puesto que el del propio se había casado y estaba ausente, en su luna de miel. Al cabo de la segunda noche cerraron y soldaron el féretro, cuando el médico llegó para extender el certificado de defunción, pero en realidad todos opinaron que eso era una vergüenza y un escándalo, puesto que la muerte se había producido inmediatamente después de una copiosa comida y el cadáver estaba hinchado e hizo más penoso y complicado todo el velatorio.

En realidad, su padre había pasado por la vida sin pena ni gloria. Tal vez su madre lo había amado, al menos al comienzo, aunque nunca dejara de pensar en el mal negocio de su casamiento. Pero él —quizá sin darse cuenta— la había querido a su modo y ello parecía evidente, sobre todo cuando silbaba o cantaba —de sus canciones nunca podía recordar más de un par de versos, el resto lo suplía silbando— o hacía comentarios acerca de muchas cosas, casi siempre relacionadas consigo mismo, y aún más cuando bebía un poco. Por ejemplo: «Tu madre cree que la gente mejor es la que lee libros y

aspira a ser diputado o doctor. Ella cree que sólo los ricos tienen perdón, y se enoja conmigo porque no soy de otro modo. Pero yo siempre he oído decir, desde que tenía tu edad, que no se puede hacer una manta de seda con la oreja de un chancho.»

Llovía otra vez. El no podía concentrarse en un solo asunto, sobrevagaba como en sueños, pero despierto y atento, más que todo a los mínimos detalles: las pobladas patillas del conductor y el rojo Corazón de Jesús de hojalata adherido arriba del parabrisas; los pasajeros en dócil y confiado silencio. Al mirar hacia el costado sorprendió, mirándole a su vez, los ojos verdes de la chica junto a la mujer de luto. Nunca antes había salido de su pueblo y, sin embargo, este largo viaje no le sorprendía ni le inquietaba. En un libro —su primer libro sin imágenes coloreadas que su madre había comprado por correo para regalárselo cuando cumplió doce años— había leído que en los viajes, los tristes viajes de los jóvenes que abandonan su hogar para hacerse hombres en la gran ciudad, siempre llovía. Y, además, el paisaje no había cambiado. «No quiero que seas como tu padre.» La voz de su madre era dulce y lejana y muchas veces a él le parecía que hablaba como en los libros. «El pudo ser mejor, pudo ser rico; pero prefirió andar vagando por ahí, subido a un carro. Tu tío, en cambio, prosperó porque se fue.» ¿Cómo era su tío? Llegó a pensar que ni siquiera su madre lo sabía. «Te quería mucho —dijo ella—. Se fue de aquí cuando me casé.» Cuando él era pequeño, el tío, que no había acudido a su bautismo porque ya era rico y ocupado, le había enviado de regalo un bastón de palo santo con empuñadura y contera de plata, que su madre guardaba en la vitrina del comedor, junto al Niño Dios de porcelana y dos gallinas de cristal que se abrían por el medio. Su padre nunca quiso hablar de ese pariente: «Jamás sabrá para qué sirven las manos de un hombre —fue todo lo que dijo acerca de él—. Pero no porque siempre haya sido así, sino porque quiere olvidarlo. Y eso es lo peor.»

Ya no llovía y la resolana era como un penoso reverbero sobre los campos cuando el autobús volvió a deternse, ahora frente a una posada, en las afueras de un pueblo. «Media hora», dijo el conductor antes de desaparecer.

La escena de la parada anterior volvió a repetirse: el viaje hacia los lavabos, la ocupación de las mesas, sólo que éstas eran más, y varias quedaron vacías. Y ahora la estridencia de un tocadiscos automático. El mozo del bar tenía puesta una gorrita blanca y tenía el mechón de pelo que la gorrita no cubría casi blanco, igual que las cejas y las pestañas. Y era pecoso. El se detuvo cerca de la puerta sin atreverse a llegar al mostrador, amedrentado por la idea del café con leche. Otra vez los pasajeros abrieron sus paquetes de merienda sobre las mesas y pidieron cerveza o gaseosas. Y otra vez la chica de los ojos verdes volvió a ocupar una mesa, junto a la vieja enlutada, sin que ninguna hablase. Ahora él se fijó en la vieja, de ojos hundidos y pómulos rotundos, oscura y de aire maligno como la estampa de una vieja de cuentos para niños. En sus manos estrujaba un pequeño pañuelo. La chica volvió a mirarlo. El caminó dos pasos en dirección del tocadiscos y se detuvo, luego fue hasta el mostrador y se estaba contemplando en el gran espejo del fondo, manchado por la incuria, cuando se dio cuenta de que alguien —un hombre de mediana edad, el mismo que había viajado a su lado— le ofrecía un cigarrillo. El no fumaba. El hombre usaba un traje claro a cuadros exagerados y un sombrero panamá. Ahora él recordó sus primeros cigarrillos, un paquete con el dibujo de un jinete. Con el segundo le vinieron náuseas y vomitó. La maestra llamó a su madre, que enton-

ces estaba tocando el piano en la sala de música y lo llevaron a la casa en el coche del director. Tuvo que confesar y además decir que había robado las monedas que su madre guardaba en el pequeño cajón de las velas con que alumbraba a la Virgen del Valle. Ella estuvo llorando toda una tarde, pensando en que, tal vez, él seguiría las huellas de su padre.

El hombre del traje a cuadros exagerados le estaba preguntando ahora si era la primera vez que iba a Buenos Aires. El tardó unos segundos en comprender la pregunta.

—San Isidro —dijo.

—¿El qué? —dijo el hombre.

—San Isidro. Voy a San Isidro.

—Claro, hijo —dijo el hombre. Tenía la cabeza redonda y calva y se pasaba el pañuelo por ella, seguramente por hábito—. San Isidro no es nada. Primero, Buenos Aires; San Isidro es un barrio.

—Seguro —dijo. «Seguro» era la palabra preferida de su padre, la palabra que usaba para todo: para negar y para aceptar, para no quedarse callado.

Después el hombre agarró la pequeña valija y, colocándola sobre sus rodillas, junto a la mesa, la abrió.

—¿Te interesaría alguno? Son hermosos —dijo. Eran relojes de pulsera—. Te lo daría por nada.

—¿Por nada?

—Bueno, por el costo; digo yo.

—No puedo gastar —dijo él.

—El costo es poco, nada, casi.

—Tengo lo justo para llegar.

El hombre ya tenía uno de los relojes entre sus dedos, con esfera azul y el dibujo de una sirenita, y lo miraba como a una joya.

—Sólo un par de pesos —dijo—. Para no llevármelo de vuelta. Es el único de éstos, los he vendido a todos.

Pero él ya estaba distraído, mirando a la chica junto a la vieja inmóvil.

—Claro —dijo el hombre del traje a cuadros—. Está bien. Yo a tu edad tampoco compraría un reloj... ¿Te gusta, verdad?

—Sí —dijo él.

—Está buena, sí —dijo el hombre, secándose la cabeza. Pero él creyó que el hombre aludía al reloj, y sólo cuando agregó: «Esa vieja bruja ha de ser la abuela», se dio cuenta de que hablaba de la chica.

—En estos viajes es cuando uno levanta —dijo—. Yo ya no, claro. Estoy cansado y un poco gordo. Pero hay que hacerlo durante el viaje, ahora mismo y no después. Nada de promesas. Después de un viaje las mujeres cambian; cuando llegan ya son otras y no te conocen. Durante los viajes la gente sueña y es fácil. Hasta uno mismo, al llegar, cambia. ¿Este es tu primer viaje, verdad?

El hombre había cerrado su pequeña valija donde guardaba los relojes, y ahora el joven pensaba en la suya; una de cartón que imitaba el cuero y que su padre había traído al casarse, incorporándola como bien de familia. Allí su madre había puesto todo su ajuar y también la tarjeta postal que el pariente les había enviado para unas fiestas de fin de año, ya amarillenta y ajada.

Ahora él, mientras el autobús corre veloz a través de unos campos fértiles y poblados, vuelve a leer ese papel escrito por su madre con las señas del pariente y las de una pensión barata en la calle Pueyrredón, donde ella y su padre se habían alojado durante su luna de miel. Llovizna otra vez, pero el paisaje no es triste.

El chófer ha aumentado el volumen de la radio, pero en seguida la apaga. Y sólo queda el ruido del motor, que nadie advierte, y el del autobús deslizándose velozmente por la carretera mojada, como un leve chasquido.

Despertó al advertir las voces y el movimiento de los pasajeros. No era tarde, pero ya oscurecía y él vio los soldados apuntándoles con sus metralletas; los soldados no eran mucho mayores que él, pero parecían duros o adultos con las armas en la mano en aquel descampado, sujetos a las terminantes voces de mando. Todos se apearon con las manos en alto, y mientras unos soldados bajaban las valijas del autobús, otros controlaban la documentación de los pasajeros. El observó las barreras atravesadas en la carretera; otra vez comenzaba a lloviznar, mansamente, y casi todos trataron de refugiarse junto al autobús.

—¡Tres pasos a un costado, todos! —gritó uno de los oficiales—. Un poco de agua no va a despintarlos.

La gente obedeció en silencio. Cuando le llegó el turno con su documentación, el mismo hombre que mandaba le preguntó:

—¿Cuántos años?

—Ahí está —dijo él.

—¡Cuántos!

—Voy para los diecisiete.

El oficial lo miró, con su linterna en la mano; pareció dudar.

—Esta foto es de cuando tenías pañales. Hay que cambiarla. Y en seguida.

El guardó su documento y entonces se dio cuenta de que estaba parado en un charco y que tenía los pies mojados. Luego todos volvieron al autobús, que empezó a deslizarse, otra vez, hacia la noche. Nadie dijo una sola palabra. Ni siquiera el hombre que vendía relojes.

IV

Hacía rato que caminaba lentamente por esa calle, a la altura indicada en el papel, sin dar con la pensión. En realidad todos los edificios le parecían iguales y notaba que la gente, tan numerosa en aquella calle como en todo su pueblo, caminaba con premura. Al fin se decidió. Casi en la esquina, un hombre corpulento, en camiseta, trabajaba removiendo escombros en un edificio aún no totalmente construido, ayudado por un muchacho.

—¿La pensión qué? —dice el hombre que se ha detenido para escucharlo. El muchacho también ha dejado de hacer lo que estaba haciendo. El vuelve a decir el nombre de la pensión y enseña el papel escrito por su madre. El hombre corpulento mira fugazmente el papel con el recelo de quien no sabe leer.

—No —dice—. Eso no está más. Y antes tampoco; digo, cuando yo vine aquí ya había una pizzería.

Durante toda la tarde deambuló con la valija, salvo un breve descanso en el banco de una plaza, hasta dar con un letrero que ofrecía cama y pensión completa. El hombre que lo atendió era increíblemente flaco y le cobró una semana por adelantado. Aquella primer semana fue la peor. Su cama, de elásticos vencidos, estaba junto a una de las paredes. El cuarto, de techo alto, tenía un balcón a la calle, ruidosa y arbolada. En la otra cama dormía un paraguayo que trabajaba como acomodador en un cine y tocaba la guitarra, todos los días un ratito, cuando estaba en casa. A la una comían los siete pensionistas:

cuatro viejos, el acomodador del cine y una señora alta y delgada, de pómulos notables y hermosas piernas largas con medias de seda. El resto del tiempo él permanecía en cama, vestido, con las manos debajo de la nuca, mirando al techo y cavilando sobre la forma de hallar a aquel pariente lejano.

Tampoco la dirección que le había dado su madre sirvió. Era la de la fábrica en San Isidro, pero la fábrica, al prosperar y agrandarse, debió seguramente ser trasladada a otro lugar, puesto que en el indicado, ahora funcionaba un parking. *Allí los que limpiaban los coches tampoco sabían nada.*

La segunda semana no fue mucho mejor que la primera y todo anduvo como siempre, salvo la llegada de un grupo de policías que volvieron a pedir la documentación a todos y registraron minuciosamente la pensión cuando sólo él y dos de los pensionistas ancianos se encontraban en la casa. Ya había enviado tres cartas a su madre, exagerando quizá los inconvenientes con la inconsciente esperanza de que ella le rogase regresar. Pero ninguna de sus cartas tuvo respuesta.

Un día el paraguayo, apartando la guitarra, sentado en la cama, le preguntó:

—¿Y cómo es que se llama?

El lo miró, sin comprender al principio.

—Ese que buscás, el pariente, ¿cómo se llama?

El se lo dijo.

—¿Y en la guía de teléfonos?

—No está. Hay tres con ese nombre, y son otros.

Pero el paraguayo ya había comenzado con un par de rasguidos breves. Llevaba quince años exiliado; él antes jamás había oído esa palabra.

—La diferencia entre exiliarse y viajar, en realidad es mínima —dijo el paraguayo—. Uno al principio cree que no. Pero es así. Todo es moverse; ir de un lugar a otro, estar en otro sitio, más cerca o más lejos. Y todos hacemos eso, salvo Dios y las piedras. Oye, ¿querés venir a mi cine? Podés venir cuando quieras, gratis —agregó—. Y al final dijo, otra vez con la guitarra en el regazo: Tiene que haber una forma de dar con él. Ya lo verás.

En ese momento llamaron suavemente a la puerta. El paraguayo dejó a un lado la guitarra y no se movió de la cama.

—Entre —dijo—. Pero quien llamaba insistió. El paraguayo se incorporó y fue hasta la puerta entreabierta. Era la señora alta y delgada, de hermosas piernas, y él escuchó que ambos hablaron brevemente en voz baja, sin poderles entender.

Luego de eso volvió a dormirse.

V

La pensión no estaba demasiado lejos de la avenida costanera, y él comenzó a matar el tiempo dando paseos en línea recta desde su calle a la ribera, y allí, acodado en el muro, pasaba largo tiempo contemplando el río torvo y oscuro, sin pensar en nada coherente, evocando imágenes perdidas y palabras aisladas.

Una de esas tardes en que contemplaba el río y algún lanchón que repechaba roncamente aguas arriba, comenzó a llover. El corrió a refugiarse debajo de un árbol, hasta que ganó las primeras casas cruzando la avenida. Apenas si se había mojado, y al poco rato dejó

de llover. pero el cielo siguió atormentado, con inmensas nubes bajas, oscuras e inmóviles. Al cabo de un rato continuó su camino rumbo a la pensión. Al llegar ya había un par de luces encendidas en el salón, las mismas de siempre, mortecinas y escasas. Y vio a la señora alta y delgada, sola, sentada en la penumbra. El paraguayo no estaba en su habitación.

—Es su día de descanso —dijo ella cuando él regresó de su cuarto—. Llueve, ¿no?

La señora hablaba desde su asiento con voz agradable y discreta y él se acercó. Su vestido claro, igual que sus zapatos, le daban un cierto aire espectral en aquel salón silencioso que olía vagamente a jabón de lavar y vinagre. Él se acercó aún más y ella dejó a un lado la revista que leía para mirarlo. Entonces notó que también sus ojos eran verdes y miraban con esa apariencia de indefensión semejante a la ternura, propia de ciertos miopes cuando se quitan las gafas.

—Hoy no ha ido usted al cine —balbuceó él. Había observado que ella solía ir casi todos los días al cine y regresaba muy tarde, en la noche.

—No —dijo ella; parecía sorprendida y quizá divertida—. Hoy no. ¿Y usted, ha encontrado ya a su pariente? —Ahora fue él el sorprendido.

—No, todavía no. ¿Cómo lo sabe?

—Somos muy pocos. Todos lo sabemos. Siéntese —dijo—. Aquí; si es que no quiere salir otra vez a mojarse. Pronto será la hora de cenar.

Hacia el fondo de la sala, a través del ventanal, lúgubremente iluminado por las luces de la calle, se podía observar cómo la lluvia arreciaba ahora. Y muy cerca, tal vez en la misma calle, se oyó la sirena de un coche policial desplazándose a gran velocidad.

Parecía no haber nadie más en la casa; sólo el gato, gris, gordo y antipático cruzó lentamente el salón rumbo a la puerta del fondo. Él se había sentado junto a la mujer, en la parte más oscura del sofá, de modo que podía mirarla sin que ella tal vez lo observara.

—Voy al cine, o salgo por ahí, siempre; es cierto, porque me da miedo quedarme sola... Dicen que va a haber una revolución. ¿Sabés algo de eso?

—¿Una revolución?

—Sí. Muertos, bombas. Todo eso.

Él jamás había escuchado hablar de una revolución, o sólo lo había oído vagamente y lo había olvidado, como se oye y se olvida aquello que no nos atañe.

Ella tenía los cabellos cobrizos, los ojos con grandes pestañas resaltados por una vaga pintura, y los dientes defectuosos.

El gato volvió a entrar en el salón, los observó displicentemente por unos segundos y luego regresó. Parecía aburrido. Ella tenía la revista en el regazo.

—¿Cuántos años tenés?

Él se lo dijo y, sin saber por qué, se sintió incómodo.

—Tengo un hijo de tu misma edad —dijo ella.

—¿Dónde está? ¿Por qué está usted sola? —él, lo notó con sorpresa, combinaba ahora su timidez casi insuperable con cierta insolencia campechana, consecuencia seguramente de sus días en la ciudad.

—Está lejos —dijo ella.

Mentalmente la comparó con su madre y no podía creerlo; en realidad no podía o no quería creer que ella tuviese ningún hijo.

—¿La extrañás? —dijo la mujer en voz baja.
—¿A quién?
—A ella; a tu madre.
—No —dijo él.

Afuera las sombras comenzaron a bajar desde los tejados a la calle. El destello intermitente de los letreros luminosos contribuía a aumentar el ambiente teatral, como en pleno campo, pensó, cuando de pronto se cierne una tormenta insólita y a lo lejos se entrecruzan los relámpagos, sin estruendos. Y cuando terminó de pensarlo sintió la cálida, suave mano de ella posándose delicamente en la suya, por un instante.

Al final alguien encendió las luces en el pasillo, y entonces el salón, los muebles vetustos, el gato, el cielorraso alto y levemente manchado por viejas humedades acumuladas, volvieron a ser reales.

El hombre flaco de la pensión entró con una pila de platos y así todo fue más fácil para que él regresara a su cuarto, y ya en su cuarto estuvo solo, a oscuras, con el ruido acompasado de la lluvia sobre los cristales, sobre las baldosas del balcón.

VI

A la mañana siguiente, al despertar, sintió un agudo dolor en la garganta; se dio cuenta que apenas podía hablar y que tenía un poco de fiebre. Sin fuerzas volvió a dormirse y en el sueño convivió con imágenes inevitables, por momentos superpuestas y reiteradas: tan pronto se veía a campo raso y abierto, de pie o echado de espaldas sobre el suelo, debajo de un cielo combado, alto y, sin embargo, opresivo, y tan pronto en un cuarto de muros débiles y ruinosos donde uno o dos pájaros que no alcanzaba a ver aleteaban desesperadamente, como buscando un hueco por donde escapar, y una mujer, en un rincón, corpulenta y blanca, en un lecho nupcial, con los ojos tiznados, que lloraba y le acariciaba el pecho desnudo con una mano suave y carnosa, una mujer de gruesas trenzas rubias y grandes ojos, a cuyas caricias se sometía con goce innoble y doloroso.

El paraguayo regresó al cabo de dos días, cuando aún él estaba débil y en cama.

—Tengo buenas noticias —dijo—. Una de esas casualidades. La fábrica es cerca de Temperley... No la hubieras encontrado nunca buscándola donde la buscabas... También sé por dónde vive el tipo. El pariente ése.

El paraguayo parecía más flaco y rejuvenecido, y por primera vez notó que sus cabellos eran negros y lacios. Y con laboriosas reiteraciones trató de explicarle cómo había obtenido aquellos datos: un lanchero, de casualidad..., su hijo, que había sido allí delegado de fábrica y camarada —como el viejo, que ahora estaba jubilado y era lanchero... Un buen sujeto —dijo—. El lo dijo; podés ir a verlo. Ya está todo lo que buscabas.

Bajaron a comer; antes, el paraguayo se había vuelto a peinar y lucía ahora con los cabellos mojados y lisos. Sólo había cuatro personas en el comedor y el hombre flaco servía la sopa.

—No está —dijo el paraguayo al ver cómo él buscaba con la mirada, tímidamente, por todas las mesas—. El cine está cerrado hasta mañana.

VII

Esa misma tarde fue a Temperley. La fábrica ocupaba toda una manzana y llegar hasta las oficinas fue una tarea ardua y en cierta forma humillante. En la casilla de la entrada le retuvieron el documento de identidad y tuvo que llenar un papel poniendo allí su nombre, a quién quería ver y los motivos de la visita. Al hombre que hacía estos controles, un tuerto obeso y displicente, no pareció importarle que él dijera que el propietario fuese su pariente lejano. Luego atravesó una gran playa de maniobras, con vías de vagonetas, guinches y gangas de mineral amontonado, y al cabo, cuando llegó a otras oficinas —en el momento en que sonaba una sirena estridente que se tragó todos los demás ruidos desarmónicos y caóticos—, un hombre joven y también gordo le informó que su pariente no estaba.

—Usted puede dejar el mensaje escrito aquí y volver el viernes.

—¿El viernes?

—No hay más caso. Está en Montevideo. Tal vez el viernes podrá ver a la señorita Crespi.

El ni siquiera preguntó quién era la señorita Crespi. Pero sintió de pronto la existencia de la señorita Crespi como un obstáculo insalvable y abrumador, como la prueba de que entre él y su pariente lejano había un abismo intimidante y opaco, al igual que todo en la ciudad. En realidad, lo que sacó en limpio de aquella visita fue el dato del lugar donde vivía el pariente, al menos el rumbo de aquella calle breve y arbolada.

Cuando regresó a la pensión y a su cuarto, el paraguayo, recién bañado, apenas cubierto con una toalla de color decadente, se cortaba con prolijidad las uñas de los pies. Le contó su aventura en Temperley.

—Son unos comemierdas —dijo el paraguayo, recogiendo los recortes de las uñas esparcidos por el suelo—. Hay que recogerlos y botarlos todos juntos para que no sea mal agüero —dijo. Sobre la cama, a su lado, había un diario de la tarde. El sentía otra vez que estaba viviendo provisoriamente, soñando, que todo aquello no era más que la consecuencia de su huida, desganada e irremediable en aquel autobús que atravesara centenares de kilómetros, de aquella fuga que no cesaba hasta hoy, y sentía recónditamente que alguna vez, pero de un momento a otro, volvería a ser alguien igual a sí mismo, con vagas preguntas irrecordables, sin respuestas, sin esperar respuestas, en el banco de su iglesia, en el banco de la plazuela del pueblo, echado sobre el colchón desigual, también semivencido y desparejo de su cama de barrotes de hierro en su cuarto de atrás, abrigado —entonces no lo sabía como ahora— en los ruidos imperceptibles, familiares, de su casa, en la infinita mañana estival de su pueblo. En aquel diario abierto leyó: ... a cambio de los detenidos a disposición del PEN. Fuerzas conjuntas rastrean la zona en busca de los dos ejecutivos secuestrados.

Un enjambre de moscas zumbaba en el bar sobre la mesa que ocupaban. Hacía calor ahora. El paraguayo se había obstinado en ir a tomar un trago en aquel bar, aunque en realidad parecía estar borracho.

—He hecho de todo —dijo—. En un principio recogía desperdicios en la playa, botellas, tarros vacíos, esas cosas... Yo puedo decir —dijo— que conocí «la humillación del fracaso»... El fracaso siempre viene antes o después del éxito. Y al fracaso y al éxito los pone uno. ¿Es un licenciado en letras un fracasado como acomodador de cine?

El no podía con su gran vaso de cerveza, que ya estaba tibio y amargo.

—Ahora —dijo el paraguayo— puedo gozar, no como antes, del innoble ocio y también del trabajo de mierda; sólo me cuido de las camorras. ¿Sabés? ¿Por qué dejas calentar la cerveza? ¡Venga otra! —dijo.

El pensó en resistirse, en decir la verdad, o sea que sentía algo así como asco y hartazgo, pero también pensó que negarse a beber podría acarrearle inconvenientes. Cuando los vasos fueron cambiados por otros frescos y llenos, el paraguayo dijo:

—Con vos no hay negocio, ¿ves? Ella va a lo seguro. Yo hago el trato, y ella va al cine. Todo seguro. La cana está en otra cosa y ahora es más fácil. Ella en realidad la saca barato. Hay tipos que se conforman con que se la desabrochen solamente y se la agarren durante la función. Hay otros que no, pero eso es otra cosa.

Su segundo vaso de cerveza, a la mitad, estaba tibio, amargo e intragable.

Al día siguiente fue hasta aquella calle breve y arbolada, con dos o tres mansiones por cuadra, mucho más grandes, en realidad, que la iglesia de su pueblo. Había dejado su valija preparada en la pensión, oculta debajo de su cama, lista para ser retirada al regresar. Esperó allí, junto a un árbol, en una de las veredas, toda la mañana. Pero no vio a nadie. A la hora de comer fue hasta un bar de la esquina y preguntó al mozo por la casa de Agramonte, su pariente lejano; el otro se encogió de hombros y luego dijo:

—Creo que es ésa; pero no sé bien. A mí me da lo mismo.

Él se quedó mirando la casa, enorme y blanca, rodeada de un parque frondoso, con algunos enanos de yeso y algunas estatuas entre los árboles y el césped verde mojado por regueros fluctuantes de agua clara movidos mecánicamente.

Alrededor de la una de la tarde vio como un automóvil oscuro, seguido de cerca por otro igual, doblaba la esquina del bar y enfilaba velozmente para penetrar, sin disminuir la velocidad, en el parque que rodeaba la casa. El salió del bar luego de pagar y corrió en pos de los automóviles. Pero, finalmente, se detuvo ante el portal.

Al día siguiente —todavía su valija preparada en la pensión, debajo de su cama—, cuando volvió al bar, en la esquina de la calle breve y arbolada, no se dio cuenta de que el mozo acababa de hablar con otro hombre, corpulento e indiferente, que llevaba un diario plegado en el bolsillo, y que quizá lo atendiera con menos displicencia que ayer.

Esperó nuevamente un par de horas, tal vez más, sentado en el bar, casi desierto entonces, y dando un paseo por las calles de trazado caprichoso entre las grandes casas rodeadas de jardines y de césped. De pronto observó que aquí también había pájaros, los vio sobrevolando los follajes, o asentándose y dando saltitos en el suelo en busca de insectos o pequeñas briznas, seguramente. Y vio el cielo despejado, aunque oscureciéndose hacia el confín, sobre el río.

Era el atardecer cuando decidió caminar hacia la casa. Tentado estuvo, andando por el sendero de pedregullos que lo llevaba a la entrada, de regresar, de abandonar la idea de encontrarse con el hombre que buscaba. Pero no se detuvo; como otras veces, pensó que le iba a ser más difícil soportar la pena, el triste reproche mudo de su madre, que enfrentarse a los hechos, y oprimió el timbre por dos veces. Nadie acudió, tampoco escuchó voces ni ruidos; parecía una casa abandonada. Y sólo cuando había dado un par de pasos ca-

mino de regreso, escuchó una voz a su espalda que no venía desde la gran puerta, sino de otra más pequeña, lateral.

—¿Qué quiere?

El miró hacia el lugar y vio a una mujer vieja vestida como las mucamas en las revistas que su madre solía comprar; también creyó ver que alguien se ocultaba puerta adentro. Caminó hacia la mujer.

—¿Vive aquí el señor Agramonte?

La mujer lo observaba atentamente.

—¿Quién es usted?

—Un pariente —dijo él sonriendo con simpatía.

—¿Un pariente de quién?

—De él, del señor Agramonte. Soy un pariente lejano, y tengo una fotografía de él y una carta que me dio mi madre. Vengo de lejos.

La mujer pareció ponerse más nerviosa aún; era evidente que intentaba mirar hacia un costado; tampoco supo qué hacer, hasta que dijo:

—No; no está.

—¿No está? Pero es el que viene y se va en ese auto negro, ¿verdad?

—¿Quién? No, no. Yo no sé. No está. No hay nadie.

—¿Pero vendrá?

—No. Yo no sé nada. ¿Quién me dijo que era usted?

—Somos parientes lejanos. Puedo mostrarle esta foto —avanzó entonces un paso más, pero la mujer volvió a decir, ahora casi gritando:

—No; no hay nadie aquí. Yo no sé nada.

Y desapareció cerrando tras de sí la puerta.

«Dios mío», pensó él cuando se quedó solo, de pie, en el sendero del parque. No comprendía a esta gente de la ciudad. Casi todos le parecían descorteses o atemorizados y ni siquiera respondían a los saludos. ¿Cómo era posible? Atardecía y los pájaros revoloteaban entre las ramas; grandes nubes, ahora, comenzaban a desplazarse desde el horizonte y soplaba una brisa fresca, apenas perceptible. Caminó hacia la estación, donde esperó el tren que lo llevaba al centro de la ciudad. Ya era casi de noche.

Cuando llegó a la pensión el hombre flaco acomodaba, una vez más, sillas, mesas y platos en el comedor; pero él no sentía hambre ni ganas de quedarse solo en el cuarto. Salió y comenzó a caminar hasta que se dio cuenta que pasaba frente al cine. La función era continuada. No había gente esperando y tampoco vio al paraguayo. Apenas sus ojos se acostumbraron a la penumbra de la sala y en un momento de la película en que todo era claro, la vio, tres filas de butacas más adelante, sola. Parecía muy atenta a la pantalla, a pesar de que la película era la misma desde tres semanas atrás; inmóvil, la cabeza levemente inclinada a un costado. Sin saber por qué, quiso incorporarse y salir del cine, pero había tan poca gente que corría el riesgo de ser descubierto por ella. Esperó entonces un largo momento y, cuando por fin decidió ir hacia donde ella estaba o llamar de algún modo su atención, vio que un hombre vino y se sentó a su lado, a pesar de que en esa fila y en las cercanas todos los asientos estaban vacíos. Desde ese momento no les quitó los ojos de encima y, casi en seguida, creyó ver que sus cabezas se habían acercado y conversaban, quizá, en voz baja. Al cabo de unos diez minutos ambos se pusieron de pie y salieron del cine. Cuando pasaron a su lado trató de ocultarse todo lo que pudo, aunque ninguno de los dos miraba hacia ese lado, y cuando llegaron a la puerta, también él se incor-

poró y caminó cautelosamente por detrás. Ya en la calle vio cómo, luego de andar unos cincuenta metros, entraron a un pequeño hotel, que también se llamaba «Excelsior», como el cine.

VIII

A partir de entonces decidió no volver a pensar en ella. En el comedor trató de eludirla y apenas si contestó al saludo cuando sus miradas se encontraron. En ese momento él advirtió que se había atado la servilleta alrededor del cuello, olvidando las recomendaciones de su madre, solamente los niños lo hacen; un hombre sabe guardar la distancia entre su pechera y la sopa. *Ya no le importaba esta recomendación. Y decidió también regresar a su pueblo. Afortunadamente nada tenía que ver con este mundo. El era demasiado joven y podía esperar.*

El paraguayo no estaba, pues los lunes se reunía con sus compatriotas en la quinta de uno de ellos, en el delta. «Otros vagabundos —decía— con los que alimentamos la nostalgia, de puro vicio.»

Una vez más miró su valija debajo de la cama en su habitación. Estaba en orden. Sólo que tendría que cambiarse de ropa para no maltratar con el viaje la que ahora usaba.

Podía esperar, sí —pensó—, pero también era demasiado joven para disimular.

Sobre su cama dormitaba el gato de la casa y, al sorprenderlo, el gato se erizó, enseñó los dientes amenazadoramente y huyó despavorido. Nunca lo había visto allí.

El autobús a su pueblo salía todas las noches, a las once. Tenía tiempo aún de intentar por última vez el encuentro con su pariente y, en todo caso, regresar a la pensión y cambiarse de ropa para el viaje. Ya no le importaba nada más.

Vestido como estaba se tendió en la cama. Cuando despertó parecía nublado. No había luces encendidas en la calle, pero sí en las tiendas. Miró el reloj. Tenía tiempo de sobra. Se ordenó los cabellos con la mano y salió al pasillo en penumbras; allí, en el salón, como otras veces, estaba ella, sentada, con una revista en las manos. El caminó en dirección de la puerta.

—¿Te vas? —preguntó ella.

El no supo qué hacer, pero se detuvo. Otra vez observó sus cabellos cobrizos y sus ojos mirándolo como si lo rescataran de su propia suerte, de algo vagamente pecaminoso o inconfesable, y en ese mismo instante se dio cuenta de que nunca había podido dejar de ser agradable, que eso constituía su abrigo y su defensa. Porque recordó también algo perdido y olvidado en su memoria.

Su madre y él, de niño, en un prado, a la sombra de un lapacho florido, junto al cesto del pic-nic; *y una mujer alta y elegante ataviada con un gran sombrero, a quien su madre llamaba Señora. De pronto, la Señora comienza a untar mantequilla salada en una galletita y se la ofrece y él huye llorando y gritando que no la quiere. Y en seguida su madre —ya no está la Señora— diciéndole: «Somos pobres, hijo, y no podemos ser simplemente como somos.» Y el regreso a la casa en silencio, ahogado el llanto, temblando, porque debía arrepentirse.*

—Me voy, sí —dijo—. ¿Y usted, hoy no va al cine?

—No —dijo ella—. Es temprano para el cine. Sentáte un rato.

—Ayer la he visto... También la he visto entrar en el hotel ése.

Y permaneció tercamente de pie, temblando como en el pic-nic.

El hombre flaco de la pensión apareció en la puerta del fondo; atisbó el salón con la mirada, pero nuevamente desapareció. Y él volvió a mirarla cuando ella había dado dos pasos.

—Vení —dijo.

No supo en qué momento entró en su cuarto. Era completamente distinto al que compartía con el paraguayo: todo olía a prolijo y limpio; en el balcón florecían geranios y glicinas en varios tiestos; contra una de las paredes, el toilette, *con un gran espejo oval, literalmente cubierto de pequeños frascos, cepillos y peines; junto a la cama, alta y cubierta con un cojín de colores salvajes, la vista de unas chinelas azules y pomposas le causó la vaga molestia de sentirse testigo de un hecho vergonzoso e íntimo.*

—Podés sentarte aquí —dijo ella, señalando un lugar al lado suyo en la cama. Pero él prefirió una butaca—. ¿Estás enojado conmigo, verdad? ¿Desencantado? Tomá.

Sin poderlo evitar sintió que el caramelo ya estaba en su mano tendida, y sintió también que en el fondo él mismo había deseado algo así como ser traicionado, un oscuro e inconsciente deseo de expiación, que se corrompía como la misma culpa.

—Voy a mostrarte una cosa —dijo ella, buscando algo que en seguida encontró en la mesa de luz.

—¿Quién es? —preguntó él, observando la fotografía.

—Soy yo; cuando tenía tu edad. Cuando todo era claro y hermoso. Después los años vienen solos, y son cada vez más cortos, como estos días de invierno.

—No quiero que vengan —balbuceó él—. No quiero que vengan aquí.

—Vendrán —insistió ella—. Aquí y en todos lados —tenía las rodillas juntas y las manos entre los muslos y lo miraba.

El caminó hasta el balcón y observó fuera. Todo lo que vio, los escaparates confusos y atiborrados, los tejados, la gente, le pareció ajeno, frío y estúpido; todo este presente, que él visitaba como un peregrino en busca de un lugar que tal vez no quería hallar.

Al final ella dijo:

—Ya nada será igual, ¿no es cierto? Pero no por mí, sino por vos mismo.

Cuando salió a la calle atardecía y ya todas las luces estaban encendidas. Anduvo dos o tres cuadras, entró a un café casi vacío y se sentó a una mesa junto al escaparate. En seguida sus dedos en el bolsillo descubrieron el caramelo, que dejó caer al suelo sin mirarlo. Sólo pensaba en irse. Pero cuando su rostro se reflejó confusamente en el cristal mojado, pareció como si una gota de agua se deslizara por sus mejillas, y eso, el sabor íntimo y tibio de las lágrimas, lo volvía a la realidad, a sí mismo, a ser él mismo, en este acto familiar de llorar a solas.

IX

Tampoco esa tarde el pariente lejano estaba en su casa o, al menos, así lo afirmó la mujer vieja, la misma que lo había atendido antes.

—Esperaré aquí. Hoy tengo que verlo —dijo él.

La mujer echó una mirada a un costado, hacia adentro de la casa, al mismo tiempo que cerraba la gruesa puerta con un ruido contundente.

No había gente en el bar. Un automóvil de la policía, aparcado en el cordón de la acera, arrancó en ese momento y, avanzando lenta-

mente, se perdió en la próxima esquina. También la máquina de música se detuvo casi en seguida que él entró al bar. Pidió una taza de café, pero al momento cambió el pedido por una copa de coñac. El primer sorbo, que retuvo un instante en la boca, le dolió al tragar. El mozo desapareció detrás del mostrador y él aprovechó para sacar papel y lápiz y comenzó a escribir una carta. Su primer inconveniente fue tropezar con el trato que debía dar al pariente: «¿Estimado tío?» «¿Querido pariente?» ¿Quién era él? En ese mismo momento odió a su madre. Sólo al terminar la breve carta observó que la mesa contigua había sido ocupada por un hombre alto que leía un periódico. Metió la carta en el sobre; dudando apenas, escribió el nombre del señor Agramonte y en ese momento descubrió otra dificultad: la casa no tenía número ni nombre la calle. Pagó en el bar y se encaminó otra vez a la casa. Curiosamente, dos pasos antes de llegar a la puerta, ésta se abrió apenas y apareció la mujer de siempre.

—No puedo recibirla —dijo la mujer.

—¿Por qué no?

—No puedo; no tengo órdenes. Váyase —y cerró la puerta.

Ya era mucho; después de todo el señor Agramonte era su pariente y esta mujer una vieja estúpida. Se metió la carta en el bolsillo del abrigo y, levantando las solapas para cubrirse de la ventisca fría, comenzó a caminar lentamente entre los grandes árboles frente a la casa. Un casal de pajarracos, persiguiéndose, cruzó volando el cielo, muy por encima de los grandes árboles. La sirena de una lancha, con su sonido apagado, le recordó la vecindad del río. Y la imagen del río lo llevó lejos. Pensó en su padre, en su figura corpulenta y viva, que él no había podido amar, y sintió alegría por tener que regresar. Su padre tenía razón: seguramente no valía la pena ser rico; y también sintió tristeza al recordar, por primera vez ahora, el carro de chatarrero que, casi totalmente destrozado luego del accidente, quedó junto a las vías del tren durante mucho tiempo. Se había sentado sobre el travesaño de la cerca. Estaba allí, semioculto entre los árboles de la mansión, esperando, con sus recuerdos vagos, incoherentes, cuando de pronto vio llegar un automóvil de color negro que, penetrando por el camino del parque, se dirigía a la casa, sin disminuir la velocidad, inmediatamente seguido por otro coche. Entonces echó a correr detrás de ellos atravesando los jardines en diagonal, y cuando estaba a punto de alcanzarlo, corriendo aún con la mano en el bolsillo donde llevaba la carta, ni siquiera se dio cuenta que el hombre alto desde la entrada y los guardaespaldas desde el segundo coche, abrían fuego con sus metralletas.

HECTOR TIZON

Torrelaguna, 65. 1.º D
MADRID-27

NOTAS SOBRE LA IMPORTANCIA DE LOS ENTORNOS EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

A Eugenio Coseriu.

La literatura hispanoamericana, de manera especial la narrativa, está fuertemente marcada desde sus antecedentes más lejanos (las relaciones de la Conquista y la Colonia) por una intención testimonial que se ha manifestado diacrónicamente de diversos modos. Por razones de coyuntura histórica, tal intención se incluye en una dialéctica de aceptación activa de la herencia cultural europea —de la que, por otra parte, no se puede escapar— y una necesidad de afirmación de la diferencia americana. Así, el trabajo literario de nuestros escritores ha estado presidido, en la mayoría de los casos (en todos los que han alcanzado un grado alto de creatividad), por la búsqueda de un lenguaje adecuado para expresar una realidad propia, sentida, original, inédita, inexpresada. De ahí que, por una parte, nuestra narrativa (aun aquella que aparece como más evadida y fantástica) mantiene una estrecha vinculación con la realidad americana: naturaleza, costumbres, folklore, mitos y leyendas, problemática social; y por otra, revela un constante esfuerzo por incorporar su referente espaciotemporal a las estructuras del discurso literario, de forma cada vez más entrañable. Los resultados no siempre fueron óptimos: en muchos casos, la vehemencia del testimonio, a veces incumplido como trabajo artístico, ha entorpecido las posibilidades de comunicación amplia, reduciendo el texto a panfleto o crónica costumbrista salpicada de expresiones regionalistas. Fue necesario quemar muchas etapas para que nuestros narradores descubrieran el lenguaje mismo, el instrumento más eficaz de expresión americana con alcance universal.

Descubierto el lenguaje como recurso caracterizador de mundo, los narradores regionalistas —influidos por una estrecha idea de realismo lingüístico— quisieron incluir en sus relatos cuantos términos populares o indígenas tuviesen a mano, dificultando muchas veces la lectura, limitando las dimensiones y perspectivas del mundo narrado y convirtiendo los textos, frecuentemente, en verdaderos catálogos de regionalismos. Como escribe Angel Rama, «se afirma implícita o explícitamente, la existencia de lenguas vernáculas, y se inicia una verdadera carrera a la busca del término popular o arrabalero ca-

racterístico (...). Las novelas que entonces aparecen vienen siempre acompañadas de largos apéndices, donde se explican las palabras usadas en el texto...» (1). Siguiendo esta tendencia, la novela del indio o indigenista pretendió aproximarse al mundo del hombre americano incorporando unas cuantas expresiones pintorescas al habla de sus personajes. Naturalmente, el personaje seguía inalcanzable, lejano, visto desde fuera. «Es evidente que empedrar el lenguaje de los personajes novelescos con palabras típicas no ha resuelto el problema básico de la composición del personaje. Y que, al contrario, ha tendido a desvanecerlos en el pintoresquismo, transformándolos en islas idiomáticas, no en seres humanos reales» (2).

El notable avance de la ciencia lingüística en nuestro siglo ha propiciado un conocimiento más hondo y comprensivo de las realidades del lenguaje. Ahora sabemos que las palabras no significan nada aisladas; que son las estructuras y los contextos los que determinan la eficacia de los vocablos. Esta conciencia de estructura —favorecida, además, por otras disciplinas científicas— ha repercutido fuertemente en el arte literario y se ha manifestado intuitivamente en los más preclaros novelistas hispanoamericanos: ya no se trata de atiborrar textos con palabras y giros regionales, sino de organizar toda la novela a partir de estructuras lingüísticas discursivas que sean coherentes con el mundo representado; que la visión no esté supeditada al comentario digresivo del narrador-autor, ni a glosarios o notas marginales al texto, sino que surja de la configuración estructurada de un lenguaje de por sí mostrativo.

Todo texto está condicionado situacionalmente (3); es hablar concreto y como tal utiliza sus propias circunstancias (4) y también actividades complementarias no verbales (5). La literatura es un modo peculiar de hablar concreto en el que las circunstancias no verbales son verbalizadas, de ahí su relativa autonomía. El contenido del texto constituye su sentido, instancia última en la que se integran signi-

---

(1) Angel Rama: «Diez problemas para el novelista latinoamericano», *Casa de las Américas*, 26 (La Habana, octubre-noviembre 1964), p. 20.

(2) *Ibídem*, p. 21.

(3) Cf. Eugenio Coseriu: «La 'situación' en la lingüística», *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid, Editorial Gredos, 1977.

(4) En este sentido se distingue la lengua (sistema fonológico, gramatical y semántico) que es a-circunstancial. Cf. Eugenio Coseriu: «Determinación y entorno», *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid, Editorial Gredos, 1962.

(5) «El signo lingüístico concreto (signo en un 'discurso' o 'texto') no proporciona sólo 'representación' (significado conceptual) y no funciona sólo en relación con el hablante ('manifestación' o 'expresión'), con el oyente ('apelación') y con el mundo extralingüístico ('referencia', es decir, designación por medio del significado), sino que funciona al mismo tiempo en y por una red complementaria y muy compleja de relaciones, con lo que surge un conjunto igualmente complejo de funciones semánticas cuya totalidad puede llamarse *evocación*.» Eugenio Coseriu: «Tesis sobre el tema 'lenguaje y poesía'», *El hombre y su lenguaje...*, ed. cit., p. 201.

ficados y designaciones (6). Es justamente la riqueza de sentido la que distingue un texto literario de otro que no lo es. Entendemos que literatura (lenguaje poético) es el aprovechamiento máximo de las posibilidades funcionales del lenguaje y que la tarea del poeta (lírico, narrador o dramaturgo) consiste —si se nos permite la simplificación— en ordenar secuencias de modo que las palabras, las frases y las unidades mayores, interrelacionadas (7), funcionen multidimensionalmente. Así, la literariedad de un texto (su valor literario) se medirá por su riqueza funcional, por su plenitud semántica.

Una de las posibilidades funcionales del signo lingüístico concreto es su relación con la experiencia, lingüística o no, con la situación espaciotemporal del hablante, con sus contextos culturales. A este conjunto relacional lo denominamos, siguiendo a Coseriu, «entornos».

Es precisamente la obra narrativa la más necesitada de entornos verbales (8): la realidad mimética que ella representa exige que todas las circunstancias del hablar se verbalicen y contribuyan de ese modo a potenciar el sentido del texto.

Por su carácter más o menos marginal respecto de la tradición literaria de Occidente, la narrativa hispanoamericana está más urgida y necesitada de verbalizar orgánicamente sus entornos culturales y suplir de esa forma la ignorancia que de ellos se tiene más allá de sus fronteras (9). De allí el carácter barroco que Alejo Carpentier ha subrayado como rasgo esencial de los relatos hispanoamericanos (10): el hecho de la novedad inaugural de América en el período deslumbrante del descubrimiento y, luego, su marginalidad y autoctonía han obligado a nuestros narradores (cronistas o novelistas) a construir lingüísticamente todos los contextos extraverbales (físicos, étnicos, culturales, históricos, políticos, sociales, etc.) de aquella realidad *sui generis*. Tales contextos son recreados mediante descripciones frecuentes, explicaciones, inclusión de léxico autóctono, abundancia de

---

(6) Coseriu distingue entre 'designación' (contenido lingüístico del hablar en general), 'significado' (contenido de la lengua) y 'sentido' (contenido del discurso o texto). Cf. *La situación en la lingüística*, ed. cit.

(7) Coseriu señala las siguientes funciones del signo concreto (aparte de las de representación, expresión y apelación): «relación material y semántica con otros signos particulares», «con series y grupos de otros signos», «con sistemas enteros de signos», «con el mundo extralingüístico», «con la experiencia inmediata, lingüística y no lingüística», «con otros textos», «con el conocimiento empírico del mundo y con las distintas formas de interpretación del mundo» («Tesis sobre el tema 'lenguaje y poesía», ed. cit., p. 202).

(8) «*Para concretar su visión, el prosista debe hacer tangibles las cosas, presentes y* visibles los personajes, sensibles las ocasiones. En ciertas novelas se habla de ríos y de bosques, pero no se siente su humedad y su frescura, y ello es indicio de que se trata de obras fracasadas. La obra en prosa debe *contener* en gran parte sus entornos» (Eugenio Coseriu: *Determinación y entorno*, ed. cit., p. 321).

(9) En realidad, el desconocimiento se produce también de una región a otra, de un país a otro, dentro de la propia Hispanoamérica.

(10) Cf. Alejo Carpentier: «De lo real maravilloso americano», en *Tientos y diferencias. Ensayos*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

imágenes sensoriales y, últimamente, a través de la incorporación del habla coloquial, la imitación lingüística y la creación de un lenguaje capaz de potenciar una visión americana desde dentro.

Desde los cronistas del decubrimiento y la colonia (que buscaron sugerir las nuevas realidades que veían y experimentaban a base de comparaciones con los objetos conocidos en el horizonte cultural de Occidente) hasta nuestros días ha florecido —condicionada por la presencia dominante de un espacio nuevo y exótico— una narrativa regionalista, costumbrista, rural, que alcanza la superación de sí misma en obras como *Pedro Páramo, Los ríos profundos* o *Cien años de soledad*. En la gran mayoría de estos relatos los personajes y acciones están ordenados en función del ambiente geográfico, sociocultural y también racial que configura el mundo; los asuntos y motivos temáticos están tomados de la realidad americana: pueblos del interior, de economía rudimentaria, fundamentalmente agrícola, con situaciones conflictivas y de carácter racial, económico, social y cultural, con personajes indios, mestizos y blancos...

Ahora bien, los contextos extraverbales, por ser precisamente externos a la lengua, no ofrecen demasiados problemas al escritor (que a veces se convierte en observador, apuntador e informador detallista y monótono): la descripción resulta una manera fácil de salir del paso. Pero, juntamente, ofrecen el peligro de no integrarse orgánicamente en el discurso ficticio, haciendo del relato una crónica superficial, pintoresca, sin relieve, sin profundidad de visión, sin madurez de mundo ni de psicologías.

De ahí que en el proceso de nuestra narrativa se haya venido obvando un mayor empleo de los contextos idiomáticos [«la lengua como contexto del hablar» (11)] y un mejor aprovechamiento de los contextos propiamente verbales, hecho que coincide con una creciente conciencia —en los escritores y en los críticos— de que la mera descripción, al modo del realismo tradicional, no logra expresar cabalmente lo americano con alcance universal. En el novelista gana terreno la convicción de que su escritura tiene que ser capaz de expresar a su comunidad idiomática, objetivando un mundo que se siente y se piensa común (12). Ese modo de expresión personal y social, al mismo tiempo, capaz de concretar en profundidad una visión de mundo coherente, madura, universal, sólo podía lograrse —como se ha hecho en las grandes novelas— por el empleo de formas idiomáticas complejas,

---

(11) Eugenio Coseriu: *Determinación y entorno*, ed. cit., p. 313.

(12) «La comunidad idiomática es el primer presupuesto para que sean en general posibles las relaciones humanas comunes, es decir, la cultura» (Walter Porzig: *El mundo maravilloso del lenguaje*, Madrid, Ed. Gredos, 1962, p. 218).

reveladoras de un sentido profundo, enraizadas en la existencia de los pueblos americanos.

De modo que si durante mucho tiempo la novela hispanoamericana fue novela de temas americanos, literatura 'denotativa' de lo americano, donde las referencias a la realidad se quedaban en eso, en simples referencias y en pueriles imitaciones de los modos de hablar, la actual, en cambio (la buena, desde luego), ha superado el simple carácter referencial para adentrarse en las esencias, mediante formas estructurales complejas, verdaderas categorías verbales a nivel del discurso narrativo (13). Así acontece en *Cien años de soledad, Rayuela, Pedro Páramo, Hombres de maíz, Tres tristes tigres, Los ríos profundos, Hijo de hombre, El reino de este mundo, Eloy, La casa verde,* por citar algunas de las más renombradas. En todas ellas, y en otras muchas, la plenitud del sentido (última instancia semántica del discurso) depende exclusivamente de la urdimbre textual y de las relaciones que la escritura es capaz de potenciar (14). Todos los entornos están allí verbalizados, transformados en funciones dinamizadoras de sentido. Las formas lingüísticas epidérmicas y pintorescas ceden su lugar a lo que Humboldt denominó 'forma interior del lenguaje', esto es, estructuras lingüísticas sugeridoras de la relación comunidad lingüística-realidad situacional (15).

Dentro de los entornos que distingue Coseriu, el de 'región' es especialmente útil para caracterizar las distintas tendencias del proceso literario hispanoamericano. Coseriu llama 'región' al «espacio dentro de cuyos límites un signo funciona en determinados sistemas de significación. Tal espacio está delimitado, en un sentido, por la tradición lingüística y, en otro sentido, por la experiencia acerca de las realidades significadas» (16). En seguida, el lingüista rumano distingue tres tipos de 'región': *zona, ámbito* y *ambiente.* La 'zona' es la región «en que se conoce y se emplea corrientemente un signo; sus límites

(13) «Las categorías verbales no corresponden a diferencias con respecto al *qué,* sino con respecto al *cómo:* a diferencias en el modo de la concepción» (Eugenio Coseriu: «Determinación y entorno», ed. cit., p. 256).

(14) Estas relaciones son directas con las diversas instancias del universo escritural: series de textos novelescos, literarios en general, ensayísticos, históricos, periodísticos, sociopolíticos, antropológicos, científicos, etc., e indirectas con otros universos semiológicos y con la realidad.

(15) «La peculiaridad lingüística nacional se apoya en la comunidad de residencia y de condición natural, habitualmente explicada por la identidad racial. Por la compenetración del lenguaje con la evolución de la naturaleza humana, puede darse el concepto de nación como el conjunto de hombres que forman el lenguaje de un modo determinado. En el carácter de su lengua (...) se echa de ver el de la nación, mejor que en sus costumbres y productos» (Wilhem von Humboldt: «Sobre la diversidad de estructura del lenguaje humano y su influjo en la evolución espiritual de la humanidad» —trad. resumida de José María Valverde—, en José María Valverde: *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje,* Madrid, Ed. Gredos, 1955, pp. 141-142).

(16) Eugenio Coseriu: «Determinación y entorno», ed. cit., p. 311.

dependen de la tradición lingüística y suelen coincidir con otros límites también lingüísticos» (17). Así, expresiones como 'zarape', 'guaraches', 'mecate' pertenecen al español de México central y se integran dentro del sistema lingüístico de esas comunidades; así, México central, para lo que nos interesa, puede ser caracterizado como una zona (18). El 'ámbito' «es la región en la que el *objeto* se conoce como elemento del horizonte vital de los habitantes o de un dominio orgánico de la experiencia o de la cultura, y sus límites no son lingüísticos» (19). Por ejemplo, la presencia, uso, valor del objeto caballo en la pampa argentina configuran un 'ámbito'. Por último, el 'ambiente' «es una región establecida social o culturalmente: la familia, la escuela, las comunidades profesionales, las castas, etc., en cuanto poseen modos de hablar que les son peculiares, son 'ambientes'» (20). Mientras la 'zona' implica la relación de un signo con otros signos, grupos de signos y aun tradiciones idiomáticas, el 'ámbito' supone la relación de un signo con su referente real, con la situación extraverbal, con la experiencia extralingüística de los habitantes de una comunidad. El 'ambiente', en cambio, implica una doble relación: con un sistema jergal o un estilo de lengua, por una parte, y con el ambiente social a que pertenece la jerga o el estilo. El 'ámbito', en tanto posee significado léxico, puede funcionar como 'zona' (si está incorporado a una particular tradición idiomática) y como 'ámbito' propiamente tal (si depende de un conocimiento objetivo). De allí que la distinción entre 'ámbito' y 'zona' depende del punto de vista. La palabra 'gaucho', por ejemplo, es una voz, en cierta forma, técnica (por lo tanto, elemento de 'ámbito') en *Don Segundo Sombra,* la novela de Ricardo Güiraldes, porque el lenguaje que utiliza el novelista —a pesar del tema— no es propiamente gauchesco. En cambio, el mismo término empleado en *Martín Fierro* se convierte en signo-zona, porque queda inmerso dentro de una tradición lingüística propia (aunque no corresponda exactamente a una tradición real). El 'ámbito' es una designación; la 'zona', un significado.

La inclusión de términos o expresiones indígenas o populares para caracterizar personajes puede considerarse función de 'ambiente': es un medio de evocar un grupo humano o ambiente, marcados socialmente. Los *Comentarios reales,* del inca Garcilaso; las *Silvas americanas,* de Andrés Bello; el *Facundo,* de Sarmiento, contienen 'signos-

(17) *Ibídem.*

(18) No es el objetivo de este artículo fijar los límites precisos en que funcionan dichos vocablos. Se trata más bien de un ejemplo de carácter general para ilustrar un concepto perteneciente a una lingüística del discurso y no de la determinación de una isoglosa, según el método de la geografía lingüística en el ámbito de la dialectología.

(19) Eugenio Coseriu: «Determinación y entorno», ed. cit., p. 312.

(20) *Ibídem.*

ámbitos' de manera abundante. La novela regionalista y costumbrista recurre con frecuencia a verbalizar 'ambientes'. En cambio, la llamada literatura de imitación lingüística (v. gr., la gauchesca, en el siglo pasado, los relatos de José María Arguedas; *Hombres de maíz*, de Miguel Angel Asturias; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *La feria*, de Juan José Arreola; *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, etc., en el presente) intentan articular lingüísticamente todos los entornos ('situación', 'regiones', 'contextos' y 'universos de discurso'). De ahí que sean estos últimos textos los que ofrecen un mayor interés para el estudio de los entornos asumidos por el discurso narrativo.

Amado Alonso ha analizado certeramente el problema de las relaciones entre la 'lengua gauchesca' y la 'lengua del *Martín Fierro*', estableciendo con nitidez los límites entre el español hablado por los gauchos argentinos (habla real) y el recreado por José Hernández, sobre la base de aquél (21). Damos por supuesta esa distinción. Basado en la idea de Humboldt, retomada por Karl Vossler, Amado Alonso estudia la 'forma interior' del lenguaje de los gauchos, tal como se presenta en las obras de Ascasubi, Del Campo, Hernández, entre otros; 'forma interior' que podemos asimilar al concepto de 'primera *articulación' o articulación significativa*, de André Martinet, o, quizá mejor, a la relación funcional entre una articulación semántica (forma del contenido) y una articulación distintiva (forma de la expresión). La literatura gauchesca se construye como una escritura de imitación lingüística, imitación basada especialmente en algunos recursos fónicos (metátesis, apócopes, variantes fonéticas), en construcciones sintácticas simples (yuxtaposiciones, coordinaciones, paralelismos) y en la selección y acumulación de series léxicas, sentidas como gauchescas. Ahora bien, el mérito de *Martín Fierro*, en relación con los demás textos genéricos, radica en que el léxico seleccionado no es un léxico terminológico, en cierta manera muerto, sino que se configura semánticamente en una totalidad discursiva, cuyo sentido revela una visión o imagen de mundo compleja y madura.

La selección y composición lingüística que supone el *Martín Fierro* posibilita la concreción de una mentalidad gaucha: allí se visualiza una compleja red de relaciones entre el hombre y los objetos de su entorno, relaciones basadas en los intereses vitales de aquél. Un solo ejemplo: los gauchos poseen una mentalidad ganadera; su subsistencia depende fundamentalmente de caballos y reses; Amado Alonso ha llamado la atención, certeramente, sobre la gran abundancia de términos para designar al caballo, existentes en los textos gauches-

(21) Amado Alonso: *Estudios lingüísticos*. Temas hispanoamericanos. Madrid, Editorial Gredos, 1954.

cos (22): el color del pelaje, el poseer alguna señal especial, el modo de cabalgar, la edad, etc., determinan un amplísimo campo semántico. Para los gauchos, la palabra 'caballo' resulta abstracta y parca de sentido. Por otro lado, en cambio, hay en los textos gauchescos una notoria pobreza léxica en relación a aves y vegetales. Estos últimos son ordenados semánticamente no por sus rasgos objetivos, sino por la utilidad que prestan como sustento del ganado (23).

Uno de los más interesantes ejemplos de verbalización múltiple de entornos a través de la articulación de un discurso plural lo encontramos en la novela *La feria*, del escritor mexicano Juan José Arreola. Se trata de una curiosa narración, de gran perfección formal, construida a base de pequeños fragmentos yuxtapuestos, colocados en aparente desorden y que, sin embargo, originan, en virtud de un complicado sistema relacional, un mundo multiforme, dinámico y complejo, preñado de sentido. Cada fragmento constituye, dentro de la totalidad de la obra, una unidad lingüística que representa un uso particular y concreto de la lengua de la comunidad evocada, un estilo o ideolecto (oral o escrito). En algunos casos, estos fragmentos se vinculan entre sí, en forma discontinua, articulando unidades intermedias. *La feria* emplea como recurso fundamental la imitación lingüística, pero se trata de una imitación plural, pues se hallan en ella representadas diversas formas diastráticas, diafácicas y aun diacrónicas del habla de Zapotlán (el pueblo donde se sitúa el relato). Se trata, pues, de una compleja sintopía (24) o dialecto de naturaleza ficticia (25) y fun-

---

(22) Escribe Edward Sapir que «el léxico es el que más nítidamente refleja el ambiente físico o social de los hablantes. El léxico completo de una lengua puede considerarse, en verdad, como el complejo inventario de todas las ideas, intereses y ocupaciones que acaparan la atención de la comunidad» («Lingua e ambiente», en *Lingüística como ciência. Ensaios*, Río de Janeiro Livraria Académica, 1961, p. 45). Es evidente que, aunque Sapir no tiene en cuenta la distinción entre referencia (relación entre un signo y un objeto) y significación (relación entre un significante y un significado), o entre designación y significado (en la terminología de Coseriu), se refiere a un léxico de algún modo ordenado. Se trata de un sistema semántico en el que más que la realidad se expresan los intereses de la comunidad. Por esto, Sapir afirma más adelante: «En los casos de léxicos especializados, tanto de "nutka" como de "payute" meridional, es importante señalar que no son propiamente la fauna o los aspectos topográficos de la región, en sí mismos, los que la lengua refleja, sino más bien el interés de la nación en esos trozos ambientales» (*Ibídem*, p. 46).

(23) «Todo depende, naturalmente, del punto de vista en que se coloque el interés. Con esta idea se comprende en seguida que la presencia o ausencia de términos genéricos depende en gran parte del carácter positivo o negativo del interés que despiertan los elementos ambientales correspondientes. Cuanto más necesario fuere para una cultura hacer distinciones dentro de una serie dada de fenómenos, más probable será la existencia de un término genérico para toda la serie. Por otro lado, cuanto más culturalmente indiferente sean esos elementos, más probable es que ellos se engloben en un término único de aplicación general» (*Ibídem*, pp. 47-48).

(24) Cfr. José Pedro Rona: *Aspectos metodológicos de la dialectología hispanoamericana*, Montevideo, Universidad de la República, 1958.

(25) Aunque el autor haya recogido, como lo hizo, informaciones directas entre los hablantes del pueblo de Zapotlán, así como documentos antiguos y otros materiales escritos, no puede sostenerse que dicha información tenga valor dialectológico estricto: está sujeta al proceso selectivo pertinente a toda elaboración artística.

cionalidad mimética: está ordenada hacia la evocación de un universo imaginario mediante una forma interior lingüística sugerida (26).

El repertorio de discursos que *La feria* contiene puede dividirse, según la materia del significante (27): 1, imitación de estilos escritos; 2, imitación de estilos orales. Los primeros suponen una mayor formalidad y una más amplia variedad sociolectal, en cuanto proceden de diferentes estratos socioculturales y sincronías. Los segundos, en cambio, presentan la espontaneidad informal del habla cotidiana, una marcada dualidad sociolectal y una estricta unidad sincrónica.

Entre los fragmentos que imitan textos escritos encontramos los más variados estilos: *a)* Legislativo o jurídico (fórmulas estereotipadas y técnicas): «... certifico y doy fe en cuanto puedo, debo y el derecho me permite...» (28). *b)* Evangélico apócrifo (paralelismos, reiteraciones, enumeraciones, fórmulas narrativas): «Había un hombre llamado José, oriundo de Belén (...); este hombre José se unió en matrimonio a una mujer que le dio hijos e hijas: cuatro varones y dos hembras, cuyos nombres eran...» (29). *c)* Narrativo-doctrinal arcaizante (giros y construcciones): «... tiene el demonio introducido otro error entre estas personas religiosas y clérigos, de notable perjuicio para sus conciencias y para los vasallos miserables de vuestra Majestad...» (30). *d)* Periodístico (con elementos de habla informal): «Uno de nuestros reporteros encontró por la calle 15 de Mayo a cinco inviduos en fuerza de carrera, tanto que si no se saca, le dan de caballazos...» (31). *e)* Infantil narrativo. *f)* Autobiográfico (diarios de vida y memorias en diversos estilos). *g)* Epistolar (estilos culto y popular). *h)* En verso popular. *i)* Descriptivo-lírico (32).

Pero es, sin duda, la imitación del habla coloquial lo que da a *La feria* su tono fundamental de sinfonía rústica. Aunque el habla rescatada por Arreola pertenece, según propia declaración, a tres estratos socioeconómicos [«la clase media, la aristocracia lugareña —intelectual y económica— y la masa rural que da vida a mi pueblo» (33)], aquí los agruparemos en dos tipos (los dos más claramente diferenciados): 1, culto formal, y 2, popular informal. Al primer tipo corresponde el siguiente ejemplo:

---

(26) Cfr. Eugenio Coseriu: «Semántica, forma interior del lenguaje y estructura profunda», en *Gramática, semántica, universales*, Madrid, Ed. Gredos, 1978; especialmente, pp. 113-116.

(27) Significante imaginario, claro está: el significante real es todo escrito.

(28) Juan José Arreola: *La feria*, México, D.F., Ed. Joaquín Mortiz, 1966, p. 27.

(29) *Ibidem*, p. 19.

(30) *Ibidem*, p. 29.

(31) *Ibidem*, p. 119.

(32) Reducimos o suprimimos ejemplos para no excedernos en la extensión de estas notas. Véase nuestro trabajo «Valor estructural del fragmento en *La feria*, de Juan José Arreola», *Estudios Filológicos*, 6, Valdivia, 1970, pp. 177-225.

(33) Cfr. Emanuel Carvallo: *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, D. F., Empresas Editoriales, S. A., 1965, p. 404.

Es una lástima, pero da coraje ver aquí tanta gente tan devota y tan ignorante. Es para no creerse. Ayer fui a visitar un enfermo allá por Pueblo Nuevo, y como siempre, el cuarto estaba lleno de imágenes, de décimas y de vivas... (34).

El habla popular —sometida a estricto proceso de selección literaria— conserva, no obstante, la espontaneidad fresca que le es característica:

—Chíngale ora más que mañana no vengas.
—Te callas pulque o te doy un trago.
—Mi padre era hombre, vendía tamales.
—Todavía no te horcan y tú ya te estás encuerando.
—¡Sacudió el pico y siguió cantando...! (35).

—Con daga le puedo errar el jijazo por algo son pandas. Los verdugillos son derechitos como espinas de huizache. Hay buenos cuchilleros en Sayula... (36).

La incorporación del indio como personaje, a menudo protagonista, de la novela hispanoamericana plantea al novelista —como lo hemos anticipado en páginas anteriores— serios problemas de carácter lingüístico. Se trata, en síntesis, de trasladar las estructuras de las lenguas indígenas al castellano —o mejor, de sugerirlas—, de modo que sin dejar de ser propiamente castellano —y por tanto comprensibles para el hispanohablante— sean capaces de evocar el universo lingüístico y cultural del indígena. Tres novelistas han conseguido crear esta ilusión después de duros e inciertos experimentos verbales: Miguel Angel Asturias, para el mundo maya; José María Arguedas, para el quechua, y Augusto Roa Bastos, para el guaraní. La técnica consiste en recrear un universo de discurso (una arquitectura semiológica total) indígena, mediante distorsionadas estructuras lingüísticas castellanas. Miguel Angel Asturias se ha referido al problema del siguiente modo:

... La novela latinoamericana es el resultado de una fusión, de lenguas usadas por hombres llegados de todas partes del mundo, a las que deben agregarse las lenguas indígenas...

El castellano no se conserva puro. No puede serlo luego de haber atravesado como un torrente el territorio de veinte países. Arrastrándolo todo consigo, oro y residuos. Cambia los sonidos. Se hace más tierno, varía el modo de construir la frase [...]. Por otra parte [...], se apropia de lo que podríamos llamar el lenguaje de las imágenes. El novelista [...] a veces parece escribir a través de imágenes [más] que con palabras. A veces [...] recurre a la

(34) *La feria*, p. 34.
(35) *Ibidem*, p. 106.
(36) *Ibidem*, p. 178.

superposición de imágenes, o «paralelismos», consistentes en acoplar metáforas. Fueron fórmulas estilísticas en uso en las más antiguas poblaciones indígenas de América... (37).

Y José María Arguedas ha dejado escrito su testimonio acerca de su «pelea verdaderamente infernal con la lengua» para convertirla en instrumento capaz de expresar la visión andina desde sí misma. Así recuerda la escritura de su primer relato:

> Escribí el primer relato en el castellano más correcto y «literario» de que podía disponer [...]. Pero yo detestaba cada vez más aquellas páginas. ¡No, no eran así ni el hombre, ni el pueblo, ni el paisaje que yo quería describir, casi podía decir denunciar! [...] Volví a escribir el relato, y comprendí definitivamente que el castellano que sabía no me serviría si seguía empleándolo en la forma tradicionalmente literaria... (38).

Entonces, comenta Arguedas en otra ocasión, refiriéndose a la misma experiencia:

> ... escribí en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua (39).

La imitación lingüística ha avanzado un paso más. Ya no se trata de imitar un estilo de lengua, una manera coloquial de hablar, un sociolecto dentro del sistema español, sino de sugerir otra lengua (y otra cultura), manipulando las reglas del sistema, tensando sus posibilidades expresivas. La escritura de Asturias o de Arguedas pertenece a la lengua castellana; el habla de sus personajes indios no es maya ni quechua, ni el mal español que los indios hablan realmente. Sobre este punto, la visión de Arguedas es certera y lúcida:

> Yo resolví el problema creándoles un lenguaje castellano especial [...]. ¡Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua española, ni muchos menos entre ellos! Es una ficción. Los indios hablan en quechua... (40).

Hombres de maíz es la obra que mejor representa el trabajo constructivo de Asturias en pos de evocar la visión mítica de la antigua

---

(37) Amos Segala: «Entre magia y compromiso político» (entrevista con Miguel Angel Asturias), *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 281, México, D. F., 12 de noviembre de 1967, p. 1.

(38) «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú»,, en *Yawar Fiesta*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, p. 16.

(39) Palabras de Arguedas pronunciadas en el Encuentro de Narradores Peruanos, cit. por Antonio Cornejo Polar en *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1973, p. 46.

(40) «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», ed. cit., pp. 19-20.

cultura maya, de algún modo superviviente en zonas rurales de Chiapas y Yucatán (México) y Guatemala. En ese texto, Asturias consigue crear la ilusión de un cosmos ordenado míticamente, donde las percepciones, el tiempo, el espacio, la vida y la muerte adquieren un sentido primitivo... Ha desaparecido allí la perspectiva moderna y occidental-cristiana de ver el mundo. La honda sugestión se consigue con estructuras formales (falta de construcciones subordinadas, reiteraciones paralelísticas) y verbalización de entornos múltiples, y, principalmente, la reescritura de textos míticos mayas, como el *Popol Buh* (conceptos, imágenes, personajes, sistema general de significaciones). He aquí unos breves fragmentos:

> Y oyó, con los hoyos de sus orejas oyó:
>
> —Conejos amarillos en el cielo, conejos amarillos en el monte, conejos amarillos en el agua guerrearán con el Gaspar. Empezará la guerra el Gaspar Ilóm arrastrado por su sangre, por su río, por su habla de ñudos ciegos...
>
> La palabra del suelo hecha llama solar estuvo a punto de quemarles las orejas de tuza a los conejos amarillos en el cielo, a los conejos amarillos en el monte, a los conejos amarillos en el agua; pero el Gaspar se fue volviendo tierra de donde cae la tierra, es decir, sueño que no encuentra sombra para soñar en el suelo de de Ilóm y nada pudo la llama solar de la voz burlada por los conejos amarillos que se pegaron a mamar en un papayal, convertidos en papayas del monte, que se pegaron al cielo, convertidos en estrellas, y se disiparon en el agua como reflejos con orejas.
>
> ... ...
>
> Así pensaba el Gaspar. Así lo hablaba con la cabeza separada del cuerpo, picudo, caliente, envuelto en estropajo canoso de luna. Envejeció el Gaspar mientras hablaba. Su cabeza había caído al suelo como un tiesto sembrado de piecitos de pensamientos. Lo que pensaba era monte recordado, no era pelo nuevo. De las orejas le salía el pensamiento a oír el ganado que le pasaba encima. Una partida de nubes sobre pezuñas. Cientos de pezuñas, miles de pezuñas. El botín de los conejos amarillos (41).

Como otras veces, Humboldt había entrevisto algo de esa forma interior de las lenguas americanas, que organizaban el mundo de modo tan distinto: «Las lenguas, incluso las de los pueblos incultos, dejan transparentar sus cualidades anímicas, ofreciéndonos a veces datos sorprendentes. Así, las lenguas americanas suelen ser ricas en metáforas, composiciones de conceptos sorprendentes, trasladando de

---

(41) Miguel Angel Asturias: *Hombres de maíz*, 4.ª ed., Buenos Aires, Ed. Losada, 1964, páginas 9-11. Para mayor abundamiento, consúltese nuestro trabajo «Lenguaje y punto de vista en *Hombres de maíz* y *Todas las sangres*», en *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana*, Antofagasta, Universidad del Norte, pp. 99-121.

categoría a los seres; por ejemplo, en la distinción morfológica entre seres animados e inanimados incluyen las estrellas al lado de los hombres y animales. Pero tanto o más que el vocabulario, interesa la conexión general del habla» (42). Son esas conexiones las que algunos novelistas hispanoamericanos han conseguido evocar en sus textos. He ahí su importancia.

MAURICIO OSTRIA GONZALEZ

Universidad de Concepción
Casilla 2307
CONCEPCION (Chile)

(42) Wilhem von Humboldt: *Ob. cit.*, p. 142.

TRES POEMAS

AZULEJOS MUNDOS

Con azulejos mundos compongo a diario
un mosaico. Con un azulejo cotidiano
que reivindica distancia
Con otros que a diario también, irrumpen
dejando apenas una breve estela de olvido
Con azulejos inacabados, que no terminan de llegar
o irse. Con azulejos que de pronto tornan
su helado, hiriente viso de realidad,
compongo un mosaico

Y se extiende en cada unidad, agregado oficinesco
manual, infantil, con cada pieza
de encuentros, abandonos, destierros
viajes palpables y menos, azulejos imaginarios
martilleantes, blandos, sonoros
con forma de yugos, granos
con olor a especias, ajos, salvias
canelas, corolas carnales, con humor de vinos
entusiastas y nauseabundos con dimensiones
felinas, ofidias, mamíferas y meduseas texturas

Con todos ellos compongo, mientras llegan
bolas de azogue deshabitado, lajas mecánicas
guijarros pululantes, polutos, lentejas promiscuas
prescindibles, grageas lívidas, recetarios verdes
suburbios de cementerio armado, cintas informaticadas
círculos de papel civilizado, plomizo, televisado
y cuentas de colores literarios
Con azulejos llamados buenos y malos, parásitos
laboriosos, creadores, históricos, presentes

futur... (¿cómo?) míos, ajenos, heredados
con esperanzas, sin, a diario
compongo un mosaico
me regalo con la realización
del magro sueño de un Bizancio propio
que para renovar su milagro cotidiano
pide tan solo
quebrar las tablas en el crepúsculo.

Hay quienes dicen no conocer la poesía
y cuando hablo de muertes desdoblados tiempos
o se alude al espíritu
percibo muecas
como si tratásemos de humorales degradaciones
decadencias salvadas por el progreso

Cuando se tocan voluntad y fe cuan artículos literalmente
fuerza e intensidad tal cultos artefactos adquiribles
en papeles impresos «boutiques» o en la historia
voces acuden a la razón
se proclaman fugaces reinos de la ciencia
y equívocos vinos como esencia natural
quiebran en millonésimos acendrados nervios de imaginería
el almidonado escudo de las disciplinas
me da por pensar en otras ciencias probables
más que en la mecánica en la relatividad
(ya que hablamos de licores) de los líquidos
en Cuantos fugitivos de su Teoría
por hilarse en collares
en energías
iguales a cuadradas velocidades de luz
(viajes visiones desengaños ventanas)
por masa (carne)
en las microprocesadoras del odio
el audiovisual del acontecer en las familias
la cuadrofonía de las calles precipitándose
a nunca jamás en estrépito y a parte alguna
en la alta fidelidad del solitario
la automatización del gesto del verbo
del llanto a veces
pienso en todas las fibras levaduras
fermentos de una cervecería desierta

donde un botón dedo controla sus metales y procesos
o el nivel de sus alcohólicos ensueños después
pienso en la coheteria
en parábolas letales y cientificos
que nunca dispararon un misil
a su imagen del espejo
o tal vez sí en casuística hipérbole
nunca apuntaron al centro
descubierto de su propio pecho jardín
raices ciegas cavando
al núcleo candente y denso
donde no hay elipsis posible
y menos aún órbitas
pienso en la balistica
en cabezas múltiples que crecen cabellos lasos grises
y lloran apuntando al enemigo invisible
pienso en la burocracia posprogreso
heredera de la supervisión sobre las cenizas
y en muchas logias ismos cracias
que pulen con frenético decoro y desopilados ojos
la broza cotidiana que algunos llaman pan

Pienso en el prestigio de los sistemas
en sus héroes y usuarios víctimas
en la pro y sustitución de voluntad y duda
abandono de sueños y miedos
en odiosos resabios en las sañas más cruentas
arrastrando en espesas destrucciones
padres hermanos verdugos y esbirros
a ríos de dietas biliares
y ugolinos permanentes de inconfesa culpa
que se llama tortura en mi país y en otros
y también es sistema

Suerte que no siempre creo
cuando alguien dice no conocer la poesía
como si la mera mención amenazara

Digo simplemente que no hay amparo
No hay amparo exclusivo. No hay amuletos
Ni muletas. Y aunque es difícil hemos de caminar
en carne tierna con versos
y nuestra inseparable cohorte de horrores

HAMBURGO

Llueve sobre el luminoso Topless de la Reeperbahn
sobre el guiño universalmente morado y anglófono
Sexshop-flash Snackbar-flesh Pornbar-flash
amanecido de pronto empalidecido
a un lunes santo de calle desierta

Llueve en su grotesco afeite de pupilas blancas

Sobre las grúas quietas en el puerto
sobre empedradas avenidas de almacenes solos
en expuestos bolardos negros
sobre un malecón azotado
sobre el feriado puente de un remolcador
navegando a contraola metálica
llueven campanas pascuales
sonoros cristales fríos
espesándose en hervor pizarra
hacia un horizonte de hierros
y en hierro hacia moles de humeante hormigón
que el azufre estría y socava

Y yo que nací mirando al mar
al río como mar
y desde entonces, cuan triste ritual
siempre vi, en todos, el viejo puerto
muriendo en círculos de memorias concéntricas
hacia el fondo agotado de sí mismo
me asalta de pronto un vómito de víscera mecánica
me ciega la helada penumbra de Prusia
la suficiencia hanseática del viento
el desolador paisaje humano

Pensar que de estas tierras
zarpaban mis sueños fondeados en la dársena
de aquí el olor a alquitrán, a faena y a posible
el inextinguible verano
los siempredorados campos donde nacían los rubios
el origen de soga y esparto
escalas productos crepúsculos mansos

Hacia el norte, el Báltico que no conozco
ni visitaré
podrá guardar intacto en sus bodegas
redadas de leyendas arrancadas a la niebla
odines romances vikingos sagas
pues ahora sé algo más sobre puertos
sobre historias de marinos, sobre el azul
y sobre sueños

INVENTARIO DEL CUELLO

Se funda en las arcillas del pecho
hinca en marfiles su torácica raigambre
repuja el interior de la carne redonda

y surge al aire
frente a las arpas del pelo

como un tríceps insólito
sosteniendo espirales de pan
frutos tan diversos
hirsutas, dentadas mazorcas
membrillos atacados de viruela
tomates de fina piel
verdes orejas de ruda

Los hay como juncos que el viento mece
siembre en alguna orilla
como trenzas
o largos cabos que amarran
la barca en el mar
al prois terrestre del hombre

Hay cuellos armados como un péndulo al revés
inmóviles como el mármol
de obsequioso caucho
tallados como mango de hacha
erguidos en azul la noche del atalaya

Los veo
de torneado abedul
vuelto hacia el eco del camino

en sauce doblegado
de trapo y felpa
aceituna y seda
de diapasón y abrazo

Por la calle
me gusta reconocer la carne
en ese único miembro
que por encima de escotes y corbatas
anda
tan ajeno al pudor y a sí mismo
como a este relato.

EDUARDO E. KAHANE

181 Princess Gardens
LONDON W3 OLT (Gran Bretaña)

ALGUNAS PUNTUALIZACIONES ACERCA DEL «DOM JUAN» DE MOLIERE

«Vis-à-vis des auteurs hardis, néanmoins devenus classiques, la grande occupation des pédagogues c'est de les rendre inoffensifs; et j'admire combien déjà tout naturellement le travail des ans s'y emploie. Au bout de peu de temps il semble que le tranchant de toutes les pensées neuves s'émousse.»

ANDRE GIDE

«No es vana curiosidad tratar de comprender una obra en el contexto de su época, si es que queremos cultivar en nosotros el sentido de la vida de la humanidad.»

MARCEL BATAILLON: *Varia lección de clásicos españoles*

¿Pero queda algo todavía por decir acerca del *Dom Juan* de Molière? Lógica pregunta que todos podemos hacernos, después de tantos comentarios, glosas, explicaciones de textos y de conclusiones para todos los gustos como se han escrito, sin contar con las muy diversas y aun opuestas interpretaciones escénicas a que ha dado lugar.

Por ello puede parecer ocioso el tratar de añadir una explicación más a las ya tan numerosas conocidas y no menos autorizadas. Mas el *Dom Juan* de Molière, como todas las obras geniales, conlleva, bajo una apariencia sencilla, tanta complejidad que es difícil sustraerse al deseo de intentar exhumar ciertos valores aparentemente olvidados, insertos en la profunda riqueza que encierra. Pues estamos ya muy lejos de la opinión de Emile Faguet, que consideraba este *Dom Juan* como «una obra mal hecha, disparatada, incoherente».

De la evolución de las creencias han surgido distintas estructuras mentales que obstaculizan la visión clara del contexto histórico en que se estrenó la obra. La pátina del tiempo ha ido recubriendo temas y alusiones esenciales y nítidas en su día y hoy difícilmente comprensibles. Se impone, pues, a nuestro parecer, la necesidad de clarificar, de librar en la medida de lo posible, el tesoro original del velo que hoy le oculta. Sin pretender, ni mucho menos, decir la última palabra en tan debatida cuestión, digamos que este propósito esclarecedor es el que nos guía.

Todos recordamos el argumento de la obra desarrollado a lo largo de sus cinco actos. En los dos primeros Molière nos presenta al protagonista juzgado por su criado, como prototipo de toda maldad y a don Juan en sus aspecto característico de hombre mujeriego sin escrúpulos. En el tercer acto, Molière inicia su crítica de los médicos por boca de don Juan. Seguidamente, a las preguntas que le formula su criado acerca de sus creencias, don Juan responde con evasivas interjecciones y finalmente concluye afirmando que cree que «dos y

dos son cuatro y cuatro y cuatro ocho». Su criado Sganarelle le replica aduciendo la prueba de la existencia de Dios por las causas finales. En la escena segunda aparece un pobre que pide limosna. Don Juan le promete socorrerle a cambio de que jure. El pobre se niega a blasfemar y no obstante don Juan le da un luis de oro «por amor a la humanidad». En la escena tercera don Juan, al ver a un hombre atacado por otros tres, se pone inmediatamente de parte de aquél, logrando salvarle y hacer huir a los ladrones que le atacaban. El hombre, don Carlos, es hermano de Elvira, la esposa de don Juan, a la que éste ha abandonado; va en busca de nuestro protagonista, al que no conoce, obvio es, para batirse con él y vengar el honor de su hermana. En la escena siguiente llega don Alonso, hermano de don Carlos, con tres servidores. Don Alonso reconoce a don Juan. Este está dispuesto a batirse ahora contra todos ellos, pero don Carlos no permite que allí mismo se tome venganza de un hombre que acaba de salvarle la vida. El duelo queda aplazado. En la escena quinta, don Juan y su criado llegan al mausoleo donde está enterrado el comendador que don Juan mató tiempo atrás. Don Juan ordena a su criado que vaya a invitar a la estatua del comendador a cenar. El criado obedece y la cabeza de la estatua se inclina aceptando. Cuando el criado se lo dice a don Juan éste no le cree y él mismo se dirige a la estatua repitiendo la invitación. La estatua se inclina otra vez y el criado y don Juan se alejan.

En el acto IV, don Juan trata de encontrar una explicación racional al movimiento de la estatua; por su parte el criado insiste en que se trata de un hecho sobrenatural. En las dos escenas siguientes —las más cómicas de la obra— don Juan se las arregla para librarse con cínica astucia de uno de sus acreedores. Después aparece don Luis, padre de don Juan, que dedica a su hijo una larga reprimenda sobre cuyo interesante contenido volveremos. De las otras escenas mencionemos tan sólo la sexta, en que se presenta de nuevo doña Elvira exhortando a don Juan al arrepentimiento, y la octava, en que a la hora de cenar surge la estatua del comendador que invita a su vez a don Juan a cenar con él en el mausoleo. Don Juan acepta.

En el acto V don Juan decide volverse hipócrita y fingirse arrepentido y devoto. A la muy audaz defensa de la oportunidad de la hipocresía en su época contesta el criado con una sarta de dislates incoherentes y ridículos con los que pretende demostrar que el cielo castigará a don Juan. En la escena tercera don Juan, refugiándose hipócritamente en su falsa conversión, consigue alejar a don Carlos sin luchar con él, con el pretexto de que así lo quiere el cielo. Las escenas quinta y sexta, muy breves ambas, constituyen el desenlace de

la obra. En la primera aparece un espectro avisando a don Juan, una vez más, de que ya no le queda apenas tiempo para arrepentirse. Don Juan, habiendo declarado que «pase lo que pase» no se arrepentirá, quiere comprobar quién es el espectro, mas éste cambia repentinamente de forma representando al Tiempo con su hoz en la mano. Don Juan pretende atravesarle con su espada y el espectro se esfuma. En la última escena llega la estatua del comendador recordando a don Juan su promesa de ir a cenar con él. Don Juan le da la mano e inmediatamente el fuego del infierno le devora. El criado se lamenta al ver que con la desaparición de su amo pierde sus pagas.

Sabemos que, a pesar del éxito que obtuvo la obra el día del estreno (15 de febrero de 1665), Molière tuvo —y esto ya desde el día siguiente— que suprimir varias frases audaces e incluso toda la escena del «pobre». No obstante estas concesiones, hubo de retirar la obra del cartel a los quince días de su estreno. Años más tarde la viuda de Molière rogó a Tomás Corneille que rehiciera el texto. Y esta adaptación en verso, en que todos los fragmentos peligrosos habían sido suprimidos y sustituidos por escenas intrascendentes fue la que desde 1667 se representó a lo largo de casi doscientos años (1). Porque el auténtico *Dom Juan* no volvió a los escenarios hasta casi mediados del siglo pasado en que el 17 de noviembre de 1841 lo repuso el teatro del Odeon.

Precisemos que ni siquiera en las *Obras completas* de Molière, publicadas en 1682, esto es, nueve años después de su muerte, aparece el original completo del *Dom Juan*. Se han omitido, entre otras cosas, toda la escena del «pobre», los alegatos del criado en favor de la religión y el comentario final. Unicamente gracias a una edición de Amsterdam de 1683 y a otra de Bruselas de 1694 conocemos hoy estos fragmentos expurgados. Y solamente también mediante estas ediciones no idénticas, pues presentan algunas variantes entre sí, se ha podido reconstituir el texto original de la obra, texto que los especialistas consideran tan sólo «presumiblemente» auténtico.

Conocidos estos detalles nos parece ingenua la extrañeza de algunos críticos, asombrados de que ni Molière ni el librero Billaine hicieran uso del privilegio de impresión conseguido y no publicaran la obra (2). Nosotros no nos lo preguntamos. Nos parece obvio.

---

(1) En el *Nouveau Mercure galant* de aquel año (t. I), Donneau de Visé escribe acerca de esta adaptación: «Le grand succès de cette pièce est un effet de la prudence de M. de Corneille le jeune qui en a fait les vers et qui n'y a mis que des scènes agréables en la place de celles qu'il en a retranchées.»

(2) «... après avoir obtenu un privilège, Molière ne la fit pas imprimer. On peut se demander pourquoi il semble s'être désintéressé d'une oeuvre aussi attachante pour nous par son allure irrégulière, par l'ambigüité et les audaces de la pensée». Suzanne Rossat-Mignot: *Molière*, en «Histoire littéraire de la France», vol. 2, Ed. Sociales, 1966, p. 274.

Como tantas veces ocurre cuando no hay libertad, es claro que el autor prefirió el silencio antes que someterse a la humillación de desfigurar su propia obra. ¿Había de dar a la imprenta el texto íntegro, tan conflictivo y ya escandaloso, tan peligroso para él y hasta para el librero? ¿En una época como la nuestra en que todavía suele predominar el miedo, habremos de criticar a Molière por no haber querido correr tan grave riesgo?

Y aquí es donde ha surgido nuestra perplejidad. Nos ha parecido incomprensible que no se explique hoy el porqué de la drástica condena impuesta a la obra ni el gran escándalo que originó el acto III, con su famosa escena llamada «del pobre», que tanta tinta hizo correr en su tiempo y que en nuestros días no despierta interés o causa confusión en casi todos los comentaristas. El comprobar la desproporción existente entre la durísima crítica de los contemporáneos de Molière y la ligereza con que hoy se trata de aquellas censuras nos ha impulsado a redactar estas puntualizaciones. Nos ha parecido evidente que «algo» había escapado a la atención de los eruditos actuales y que sin intentar, al menos, descubrir ese «algo» ninguna interpretación del *Dom Juan* podía ser satisfactoria.

Molière, al escribir su *Dom Juan,* escogió un tema de moda que seguía atrayendo al público y, por tanto, de éxito seguro, siempre que respetara las características tradicionales que los espectadores esperaban contemplar en el escenario. Dos condiciones tenían, pues, que cumplirse inexorablemente: en cuanto al tema, don Juan había de ser un burlador de mujeres, y en cuanto al desenlace, el protagonista había de ser castigado y precipitado en el infierno arrastrado por el convidado de piedra. Mas ya es sabido que lo esencial de una obra no es el argumento, sino la manera de tratarlo. Y así Molière consiguió, con un asunto ya manido entonces, dotar a su creación de una profundidad renovadora que la distingue de todas las demás del mismo argumento.

Molière —y en esto parece haber unanimidad entre los críticos— ha creado su personaje tomando como modelo uno de tantos nobles de la corte en que abundaban los jóvenes descreídos y de vida disoluta. Se sabe que había ateos incluso entre los miembros de la familia real y en la alta aristocracia. No analizaremos su característica fundamental de «seductor de mujeres» tan ampliamente tratada ya y sólo retendremos una particularidad: la explicación que da este Don Juan de su conducta se basa ante todo en el rechazo de la monotonía que supone la convivencia matrimonial que exige una fidelidad de por vida y elimina el placer de saborear emociones nuevas: «Todo el placer del amor está en cambiar», nos dice, porque para él nada

supera al gozo de enamorar, de ver rendirse a una mujer. «En fin, nada hay tan dulce como vencer la resistencia de una mujer hermosa». Y compara su actitud a la de los conquistadores siempre ávidos de extender sus conquistas: «tengo a ese respecto la ambición de los conquistadores que vuelan perpetuamente de victoria en victoria y no logran resolverse a limitar sus deseos». Don Juan nos es presentado, pues, como egoísta, caprichoso, sin escrúpulos, cuya conducta independiente de la moral al uso, goza de la impunidad que le confiere su alta clase social. Mas este burlador de mujeres no es perverso, no exclama como nuestro burlador: «el mayor gusto, que en mí puede haber, es burlar una mujer, y dejalla sin honor». Su comportamiento obedece a impulsos instintivos, exentos de propósitos sádicos. El amor es para él, como para todos aquellos que se sienten liberados de las represiones e interdicciones de la moral religiosa, una especie de fuerza vital que obedece las leyes de la naturaleza. Por eso no podemos por menos de advertir cierta desproporción favorable a don Juan, entre el juicio que de él hace su criado al principio de la obra, describiéndole como un monstruo de maldad, y la impresión que nos produce su modo de ser, acaso más frívolo e irresponsable que malvado. Este no querer acentuar las tintas negras le permite a Molière no herir la susceptibilidad de los cortesanos ni del propio rey cuya vida sexual daba el más vergonzoso ejemplo y, al mismo tiempo, reflejar con cierta indulgencia la moral libertina (3). Y con gran habilidad también hace que el ignorante Sganarelle achaque la gran maldad de su amo al ateísmo de éste: «...mi amo, el mayor malvado que la tierra haya tenido jamás; un hombre despiadado, un perro, un diablo, un turco, un hereje que no cree ni en el cielo ni en el infierno, ni en duendes; que se pasa la vida como un verdadero bruto, un puerco de Epicuro, un verdadero Sardanápalo...», afirmación que vamos a ver palpablemente desmentida en el famoso acto siguiente.

No nos detendremos en la crítica de los médicos y de la medicina, tema que en esta obra inicia Molière (4). En cambio, sí detendrá

(3) V. Antoine Adam: *Les libertins au XVIIe siècle*, Ed. Buchet-Chastel, 1964, página 64: «L'amour chez les libertins, ne connaît pas les interdits de la morale traditionnelle. Il est une sorte de force élémentaire qui domine l'homme et le fait participer à la vie universelle. Giordano Bruno ne venait-il pas de dire, reprenant une formule d'Aristote, mais avec un autre accent, que toute vie consiste dans le mouvement?»

(4) En Molière se hallan múltiples reminiscencias de Montaigne. En su *Dom Juan* ya ha sido advertida la influencia de los *Ensayos* en la frase que, dirigiéndose a su criado disfrazado de doctor, pronuncia don Juan contra los médicos: «Ils ne font rien que recevoir la gloire des heureux succès, et tu peux profiter comme eux du bonheur du malade, et voit attribuer à tes remèdes tout ce qui peut venir des faveurs du hasard et des forces de la nature.» Cf. Montaigne: «Ce que la fortune... ce que la nature... produit en nous de bon et de salutaire, c'est le privilège de la médecine de se l'attribuer; tous les heureux succès qui arrivent au patient... c'est d'elle qu'il les tient» (*Essais*, L. II, cap. 37). Por nuestra parte señalare-

nuestra atención la profesión de ateísmo de don Juan, tan famosa como, a nuestro parecer, poco comprendida.

No expone don Juan las motivaciones de su ateísmo; se limita a enunciar una sencilla verdad matemática: «Creo que dos y dos son cuatro y cuatro y cuatro son ocho.» Frente a creencias no probadas, la verdad de la ciencia. Conocida es la evolución del progreso de las matemáticas ya desde el siglo XVI. Así no es de extrañar que en el complejo panorama religioso de los siglos XVI y XVII en que se entrecruzan o enfrentan las tendencias más dispares, la aspiración al logro de argumentos irrebatibles haya hecho surgir en obras de apologética o de controversia religiosa el intento de aplicar el método matemático a las cuestiones tecnológicas. Henri Busson ha puesto de manifiesto cómo, en la honda crisis religiosa en que se debate el pensamiento de la primera mitad del siglo XVII, algunos teólogos buscan con afán la «prueba matemática» para oponerse a las tendencias librepensadoras de los libertinos, herederos del pensamiento racionalista del Renacimiento. Citemos al teólogo J. B. Morin, que, en 1635, se proponía acallar las objeciones de los librepensadores demostrando en su obra *Quod Deus est*, la existencia de Dios, la creación, la providencia y la inmortalidad del alma, *modo mathematico*. Reflejos de estas preocupaciones se hallan también en La Mothe le Vayer que, tras acumular treinta y tres silogismos tendentes a probar la inmortalidad del alma, concluye maliciosamente diciendo que estos argumentos no cierran la boca a los incrédulos «como puede hacerlo una demostración matemática». Asimismo recordemos que el propio Descartes, en 1630, anunciaba que había logrado «encontrar cómo se pueden demostrar las verdades metafísicas de una manera que es más evidente que las demostraciones de geometría». Y Pascal al enunciar su argumento de la «apuesta» lo hará basándose en lo que ya podríamos llamar el cálculo de probabilidades.

Consecuentemente, algunos años antes, en 1623, el padre Mersenne, gran amigo de Descartes, en su obra *Quaestiones celeberrimae in Genesim...* había atacado a los que exigen esta clase de pruebas. Aseguraba que esa exigencia era una de las causas de la pérdida de la fe y del incremento del número de librepensadores. Y que, por tanto, no era lícita, por conducir al ateísmo o al deísmo «esa pretensión de atribuir a todas las verdades la misma clase de pruebas

---

mos otra reminiscencia de Montaigne en esta misma escena. Molière atribuye al ignorante criado una tendencia del vulgo que irritaba a Montaigne: la de considerarse obligado a creer en algo; y así dice Sganarelle: «Mais encore faut-il croire quelque chose dans le monde», mientras que Montaigne opinaba: «O'irai-je choisir? —Ce qu'il vous plaira, pourvu que vous choisissiez! —Voilà une sotte réponse; à laquelle pourtant il semble que tout le dogmatisme arrive, parce qu'*il ne vous est pas permis d'ignorer ce que nous ignorons*» (*Essais*, II, cap. 12).

y de exigir en materia de moral y de religión una demostración matemática» (5). E incluso el fracaso de aquellos intentos dará como resultado una actitud hostil hacia la ciencia en general y hacia las matemáticas en particular. Paralelamente, la postura de hostilidad hacia la religión se manifestará haciendo gala ostensiblemente, claro está que sólo en la intimidad de círculos seguros, por supuesto, de no creer más que en las matemáticas (6).

Y así no comprendemos cómo se ha podido decir que «don Juan no argumenta, no apoya su ateísmo en ninguna demostración histórica o dogmática; niega a Dios como niega la medicina, porque la masa imbécil y simple lo cree. El cree que dos y dos son cuatro. Es la frase de Mauricio de Nassau en su lecho de muerte, frase de sensualista que ve en los sentidos la única fuente de conocimiento» (7). Con perdón para este ilustre erudito, digamos que difícilmente podría don Juan defender su postura en una época en que ni siquiera estaba permitido dudar acerca de la existencia de Dios; que lo que se debe probar es la existencia y no la inexistencia de algo y que, finalmente, la expresión «dos y dos son cuatro» no es sensualista: es una verdad intelectual, científica, todo lo elemental que se quiera, pero que nada tiene que ver con los sentidos.

Todavía recientemente, en 1975, se ha escrito que don Juan, «conminado a decir lo que en definitiva cree, *sale del paso con esta*

---

(5) Hemos tomado los datos que anteceden de Henri Busson, *La pensée religieuse française de Charron à Pascal*, París, Vrin, 1933. Acerca de J. B. Morin, *vid.* p. 68; para La Mothe le Vayer, *vid.* pp. 156-157; sobre Descartes, *vid.* pp. 436-437, y sobre Mersenne, p. 540.

(6) Nos complace citar aquí, respecto a España, el testimonio de Cervantes, que ya aludió a la superioridad de las matemáticas como medio de convicción: «...los moros, a los cuales no se les puede dar a entender el error de su secta con las acotaciones de la santa Escritura, ni con razones que consistan en especulación del entendimiento, ni que vayan fundadas en artículos de fe, sino que les han de traer ejemplos palpables, fáciles, inteligibles, demostrativos, indubitables, con demostraciones matemáticas que no se pueden negar...» (Quijote, I, cap. XXXIII, novela de *El curioso impertinente*. Vid. nuestra «Nota a una alusión cervantina», en *Anales cervantinos*, vol. XIII-XIV, Madrid, CSIC 1974-75. Cf. igualmente los motivos que expuso el fraile menor P. Antonio Sobrino acerca de la dificultad de convertir a los moriscos: «el creer es cortesía, porque como las razones con que la fe se predica ni las verdades sobrenaturales que se proponen no convencen el entendimiento *con evidencia científica y matemática*, de necesidad, si la voluntad y buen gusto no ayudan, el entendimiento no recibe lo que se le propone» (Citado por Francisco Márquez Villanueva: *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, p. 260. Vid. también José Antonio Maravall: *Estado moderno y mentalidad social*, Revista de Occidente, 1972, t. I, pp. 62-63 principalmente. Digamos también como dato curioso que Clarín, en *La Regenta*, todavía atribuye al Magistral «el empeño constante (...) de demostrar matemáticamente la verdad del dogma». ¿Tendrá alguna relación con la hostilidad hacia las matemáticas el hecho de que las «Cartas de los Jesuitas», del tiempo de Felipe IV, llamen «aritméticos» a los homosexuales? Vid. Julio Caro Baroja: *Las formas complejas de la vida religiosa*, Akal, 1978, p. 214.

(7) Georges Gendarme de Bevotte: *La légende de Don Juan*, París, Hachette, 1911, vol. I, página 134: «Don Juan n'argumente pas, il n'appuie son athéisme sur aucune démonstration historique ou dogmatique, il nie Dieu comme il nie la médecine, parce que la foule imbécile et faible y croit; Sa croyance à lui, c'est que deux et deux font quatre. C'est le mot de Maurice de Nassau à son lit de mort, mot de sensualiste qui voit dans les sens la seule source de la connaissance».

sencilla frase: creo que dos y dos son cuatro y cuatro y cuatro ocho» (8). Y en 1974 otro comentarista explica: «(Don Juan) había comprobado que dos y dos son cuatro y *esto le impedía creer en Dios»* (9). ¿Para qué seguir? Lamentamos que no se haya sabido reconocer en esa sencilla enunciación de una verdad matemática el símbolo de la actitud intelectual de un determinado grupo empeñado en la lucha ideológica profunda que se viene desarrollando desde muy atrás, incluso entre los creyentes.

Mas esta profesión de fe únicamente en la ciencia no basta para caracterizar a nuestro protagonista. Son muchos los no creyentes de vida irreprochable, hasta el punto de que según Antoine Adam el ateísmo, cada vez más extendido, «ha dejado de deshonrar a aquellos que lo profesan» (10). Esto lo sabe Molière y como quiere presentar a un noble ateo y al mismo tiempo inmoral atribuye a don Juan una de las costumbres más extendidas entre los licenciosos nobles de la época: el hábito de blasfemar.

El padre Zacharie de Lisieux, entre otros muchos, ha denunciado enérgicamente en 1658, en su *Gyges gallus,* la invasión del ateísmo en los ambientes nobles, como ya hemos dicho, y la manía corriente de blasfemar entre los grandes, amparados en la impotencia de los tribunales, a los que intimida la elevada situación social de los blasfemos. Se sabe igualmente que enseñaron a Luis XIV, siendo niño, a blasfemar, y que habiéndole sorprendido su madre haciéndolo, le encerró durante dos días en su habitación para castigarle. En 1659 el propio sobrino de Mazarino fue encarcelado, aunque por poco tiempo, por el mismo motivo. Pascal ha hecho alusión a incrédulos blasfemos atribuyendo dicha particularidad a los nobles: «pues (los blasfemos) es entre las personas de alcurnia donde se encuntran generalmente». Mas por las razones antedichas, los tribunales no castigaban con las horribles penas previstas para tal pecado, sino a los miserables (11).

---

(8) Guy Leclerc: *Dom Juan,* París, Ed. Sociales, 1975, p. 25: «Sommé de dire ce qu'il croit, en définitive, Dom Juan s'en tire par ce simple propos: "Je crois que deux et deux...".»

(9) Christine Geray: *Dom Juan,* País, Hatier, 1974, p. 5: «Il avait aussi constaté que "deux et deux sont quatre" et cela l'empêchait de croire en Dieu.»

(10) Antoine Adam: *Op. cit.,* p. 29. Por su parte, R. Pintard, en *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle,* París, 1943, ha demostrado que los primeros libertinos son eruditos y sabios. Cf. igualmente Julio Caro Baroja, *op. cit.,* p. 202: «... una concepción atea del mundo parece que se da, por distintas razones, entre hombres de estado, aristócratas, hombres de ciencia y filósofos...» (...). «Hay que observar, por ejemplo, que los religiosos que se enfrentaron con la sociedad china en el siglo XVI llegan a la conclusión de que en ella se da una forma de ateísmo que es la sustentada, precisamente, por los más sabios, es decir, los mandarines.»

(11) Henri Busson: *Op. cit.,* cap. I. En cuanto a España, recordemos que el padre Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, carmelita colaborador de Santa Teresa, ya señalaba «siete maneras de Atheístas», y «la primera, los Atheístas blasphemos». (citado por Julio Caro Baroja: *De la superstición al ateísmo,* Madrid, Taurus, 1974, p. 258).

Por todo lo expuesto, pensamos que la escena del «pobre» es auténticamente genial. Molière no podía hacer blasfemar a su don Juan en escena, pero para poner de manifiesto el deseo y la costumbre de blasfemar del protagonista hace que éste intente que lo haga otro personaje de indigente condición social. Y así, al mismo tiempo que queda perfectamente retratado su don Juan, el comportamiento de éste ha dado lugar a un diálogo en que se refleja un aspecto importante de la realidad social y religiosa de la época. Y otra vez nos sorprende que no se haya reparado en tan interesante situación.

Razón tenía André Gide al decir que «respecto a los autores audaces que han llegado a ser clásicos, la gran preocupación de los pedagogos es hacerlos inofensivos. Al cabo de cierto tiempo el impacto de todas las ideas nuevas queda anulado» (12).

Si, resumiendo mucho, evocamos el ambiente de la época, recordaremos que la creencia tradicional, la sostenida por la Iglesia, autoridad indiscutible en un mundo en que todo está sometido a la voluntad divina, considera la pobreza como un don de Dios, como una señal de su predilección.

Piénsese en los votos que se hacen en las órdenes religiosas —de castidad, obediencia y pobreza— con lo que se equipara a ésta con las dos anteriores virtudes. Piénsese en las bienaventuranzas en que se asegura que son bienaventurados los que, careciendo de todos los bienes de este mundo, serán recompensados en la otra vida. La clase de los menesterosos ha sido deseada por Dios y no hay por qué tratar de cambiar el orden social. Con palabras de Francisco Márquez Villanueva diremos que «...la teoría estamental (...) adscribe cada individuo a un lugar preestablecido por la providencia divina en la pirámide tripartita de clérigos, nobles y labradores. Cada uno de los tres estados hace posible la existencia de los otros dos, y todos tienen igual dignidad ante los ojos del Altísimo. Semejante estructura es nada menos que una copia en la tierra de la armonía

(12) Así Daniel Mornet, en su *Molière*, París, Hatier-Boivin, 1943, p. 103, confiesa que: «Et il est aussi difficile d'expliquer, l'étrange scène du pauvre que Molière dut supprimer avec quelques autres choses, après les premières représentations». Para Gendarme de Bevotte, la escena del pobre es donde don Juan «est apparu plus méprisable qu'il ne l'a jamais été» (*op. cit.*, p. 97). Pero prescindiendo de la numerosa bibliografía consagrada a don Juan, nos parece oportuno citar aquí, más que obras especializadas y ya conocidas de los estudiosos de Molière, lo que dicen autorizados manuales que, elaborados por destacados especialistas, constituyen, por lo general, y esto es lo grave, la única fuente de información de los estudiantes universitario. Ni Lanson-Tuffrau ni Castex-Surer citan esta escena. Tampoco alude a ella M. des Granges, que no da apenas importancia a esta obra. La *Antología* de A. Chassang et Ch. Senninger, 1970, al referirse a la supresión de estos fragmentos, tan sólo sugiere: «on suppose qu'ils choquèrent les premiers spectateurs et que Molière les fait supprimer dès la deuxième représentation» (p. 218). Tampoco le dedica suficiente comentario el *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Ed. Sociales, 1966. Y en cuanto al tan difundido manual de André Lagarde y Laurent Michard, se limita a decir que el pobre es un cristiano sublime, al preferir morirse de hambre antes que blasfemar...

jerárquica que reina en el cielo; pretender alterarla supone una rebelión contra la providencia divina y por eso en la Baja Edad Media toda idea o intento de revolución social es automáticamente considerado herejía proterva. Al nivel del individuo todo intento de salirse de su alvéolo social, de su estado, es por lo mismo el peor crimen imaginable: la culpa doblemente satánica de introducir en el mundo la discordia y el desorden y de rebelarse en soberbia contra la providencia divina». Se estima, además, que los pobres son necesarios para tener ocasión de demostrar la virtud de la humildad y para estimular la caridad de los ricos. Idéntica idea desarrolla Bossuet en su «Sermón sobre la eminente dignidad de los pobres», predicado en 1659. Puesto que Dios promete a sus fieles aflicciones y pruebas, el lugar preeminente pertenece necesariamente a los desheredados. Los pobres son el instrumento en la salvación de ellos mismos y en la de los ricos (13). Dado que en la tierra tanto el pobre como el rico no hacen sino representar el papel que les ha correspondido desempeñar según la voluntad divina, ambas clases deben limitarse a cumplir cada una los deberes inherentes a su estado social y sobre todo el pobre no debe intentar rebelarse contra su condición, que es sin duda la mejor.

Precisemos que la palabra «caridad» no quiere decir amor al prójimo, sino que se define como el amor al prójimo *por Dios*. Por ello, esa caridad que el rico ha de tener con el pobre ha de hacerla no por amor al pobre como tal, sino por amor de Dios (14).

Pero a aquella sociedad que ensalzaba la pobreza en teoría, le molestaba en la realidad la proliferación de esa clase «peligrosa» y no siempre auténtica. Por eso, en flagrante contradicción con sus principios, recurre a medidas de fuerza para reprimirla. Michel Foucault ha recordado que en Francia, en el siglo XVII, se procedía a la encarcelación de los pobres. Precisamente unos años antes del

(13) Francisco Márquez Villanueva: *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Alfaguara, 1968, p. 95. *Vid.* también Julio Caro Baroja: *Las formas complejas...*, p. 449: «El pobre es un trajinero del rico, puesto en el mundo por la Providencia. Será provechoso darle limosna, porque esto significa un cambio de la riqueza temporal con la del cielo...»

(14) *Vid. Diccionario de autoridades.* Asimismo Hatzfeld y Darmesteter definen: «La charité chrétienne. l'amour du prochain en vue de Dieu; l'amour de l'homme pour Dieu, une des trois vertus théologales.» Cf. esta oración de madame de Maintenon, de 1691, tomada de un manuscrito hallado entre sus papeles: «... Faites que je me sauve avec lui (le roi) que je l'aime en vous, et pour vous, et qu'il m'aime de même», en Charles Guerin, *Recueil de pages françaises, XVIIe siècle*, París, 1948, p. 572. Digamos también que incluso el dar limosa es considerado como un privilegio. En nuestro país, con respecto a las medidas coercitivas que deben llevarse a cabo contra los moriscos, fray Jaime Bleda, en su *Defensio Fidei*, mantiene que «los moriscos pueden ser exterminados, despojados de sus bienes, reducidos a esclavitud, desterrados, alejados de estudios, profesiones y trato de cristianos; que se les debe negar el bautismo, *el derecho de dar limosnas a pobres* y hasta se les ha de coaccionar por el camino que sea, a comer carne de puerco» (citado por Francisco Márquez Villanueva: *Personajes y temas del Quijote*, Taurus, 1975, p. 325).

estreno de *Dom Juan* se decretó la fundación en París, en 1656, del Hospital General, cuya principal finalidad era impedir la mendicidad en la capital. Sabido es también que la aparición de muchos pobres en las grandes ciudades causaba preocupaciones a las autoridades que solían decretar penas eficacísimas para expulsarlos. Así, por ejemplo, ya en 1606 un decreto del Parlamento decide que los mendigos de París serán azotados en lugar público (15).

Sólo dentro de este contexto religioso-social puede entenderse el escándalo que produjo la escena del pobre; escena que, aunque conforme con la creencia tradicional establecida, no dejaba de traer a la mente de los espectadores la conflictiva realidad social imperante. Puede comprobarse que las frases que pronuncia el pobre al solicitar la limosna corresponden exactamente al papel que la Iglesia exige de él: en lugar de dar simplemente las gracias de antemano, continuamente promete, a cambio de la limosna, rogar a Dios para que éste premie la caridad de don Juan. Porque, como ya hemos dicho, todo ha de hacerse por medio de Dios y por Dios. No hay en este diálogo, breve, conciso, ninguna palabra ociosa, nada que no evoque turbadoras resonancias en la mente del espectador. Hasta cuando don Juan parece extrañarse de que el cielo mantenga en la indigencia a aquellos que creyendo en El, le suplican fervorosamente, se nos viene a la memoria que esa extrañeza era, ya desde principios de siglo, por lo menos, un argumento muy extendido entre los librepensadores, convencidos de la inutilidad de la oración. Lo que hizo decir a Rácan impetrando un gesto de la divinidad:

Couvre de honte ces infâmes
Qui reprochent aux bonnes âmes
Qu'on te prie inutilement.

(Psaumes, XXX.)

Tampoco aprobamos la hipótesis recientemente sugerida de que don Juan, por su innata maldad, quisiera hacer blasfemar al pobre sólo para delatarlo y que fuese víctima de las escalofriantes penas vigentes contra blasfemos. Precisamente en 1661 un blasfemo sufrió la perforación de los labios, fue descuartizado en vivo y finalmente

(15) Michel Foucault: *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, pp. 56-63-64. Confróntese igualmente Camus: *De la mendicité légitime des pauvres*. En España, «Martínez de Mata organiza grupos de menesterosos que se lamentan por las calles, lo que la Inquisición prohibió...» (citado por José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, Ariel, 1975, p.117). Y todos recordamos cómo en el Lazarillo se nos dice: «... acordaron el ayuntamiento que todos los pobres extranjeros se fuesen de la ciudad, con pregón que el que de allá adelante topasen fuese punido con azotes. Y así ejecutando la ley, desde a cuatro días que el pregón se dio, vi llevar una procesión de pobres azotando por las cuatro calles. Lo cual me puso tan gran espanto, que nunca osé desmandarme a demandar».

quemado (16). Rechazamos tal hipótesis, en primer lugar, porque tal acción no se produce y, sobre todo, porque si ésa hubiese sido la intención de don Juan, se hubiera irritado por no conseguir su propósito y no hubiera dado la limosna al pobre. Por el contrario, a pesar de *la firme actitud cristiana del mendigo que no se deja seducir por* don Juan, éste, en lugar de actuar como un «malvado ateo», le da un luis de oro «por amor a la humanidad». Siendo la caridad una virtud *cristiana,* no puede ejercerla quien no tenga la fe, por lo que la justificación de don Juan al socorrer al pobre «por amor a la humanidad» es perfectamente coherente con su ateísmo. ¿Despilfarro? ¿Fanfarronería? En cualquier caso el hecho está ahí, demostrando que un ateo es capaz de ayudar a otro hombre sólo porque es un ser humano y, desde luego, sin esperar por ello recompensa alguna. Consideramos que la frase «por amor a la humanidad» está henchida de honda significación y nos resulta raro que se haya aludido a ella como a algo anodino, «sin gran significación». Esta frase, a nuestro juicio, es un testimonio más de la transformación lenta, pero inexorable, que viene realizándose en las inteligencias, que acabarán considerando la pobreza no como un don de Dios, sino como una injusticia social (17).

Otro aspecto queremos señalar. Molière hace en esta obra una crítica de la moral noble por boca de los personajes que acusan a don Juan. Pues ya dice el criado que «un gran señor malvado es una cosa terrible», sea o no creyente, que este significativo detalle lo omite Molière en esta rotunda e importante afirmación. Mas ya hemos visto que la conducta del personaje en escena está lejos de merecer la fama de perversidad con que le ha gratificado su criado. Con lo que, por otra parte, el autor nos enseña que a don Juan —y por extensión a todo hombre— hay que juzgarle no por lo que otros opinen de él, sino exclusivamente por sus actos. Y éstos no son tan depravados e infames como pudiera parecer. Lo comprobaremos fácilmente si comparamos su actitud con la de algunos de sus inmediatos predecesores, personajes que conoció Molière.

Tanto Dorimond como Villiers, en sus respectivas obras, presentan a sus protagonistas asesinando al Comendador, que es el padre de la joven últimamente seducida (18). En el *Dom Juan* de Molière no

---

(16) *Vid.* Henri Busson: *Op. cit.*, cap. I.

(17) En el siglo siguiente, Voltaire, con su clarividencia habitual, dirá que todo país en que existe la mendicidad, en que ésta es una profesión, está mal gobernado *(Dictionnaire philosophique,* Aux gueux). Y ya en nuestro siglo se verificará un cambio total en la estimación de la limosna; por ejemplo, en Anatole France, que hace decir a su protagonista: «Exécrable pratique de l'aumônel, en *Monsieur Bergeret à Paris.*

(18) Dorimond y Villiers dieron a sus obras el mismo título: *Le festin de pierre ou le fils criminel.* Dorimond estrenó su obra en Lyon en 1658 y fue representada en París en 1661. Villiers estrenó la suya en París en 1659 y se publicó en 1661.

hay ninguna escena que exponga la muerte del Comendador ni se dice quién sea éste; sólo se alude, sin explicar en qué circunstancias, a que don Juan le mató, y es tan breve y poco explícita esta indicación, que para la mayor parte de los críticos resulta evidente que ha sido incluida por ineludible necesidad de la trama teatral y del obligado desenlace de la obra (19).

¡Qué diferencia, por otra parte, entre la cobardía de los dos donjuanes de Dorimond y de Villiers, que, por engaño, consiguen que el prometido de la joven seducida por ellos les entregue sus armas y ellos le matan a traición, con la valentía del don Juan de Molière, que sin cálculo alguno, al ver tres hombres atacando a otro indefenso, se pone inmediatamente al lado de éste y le salva la vida, arriesgando la suya y manteniendo su digna postura una vez enterado de quién es el hombre a quien ha salvado! Y que no se diga que su valentía es propia del espíritu de la nobleza feudal que revive en él en esa circunstancia. La valentía no es condición inherente, por naturaleza, a ninguna clase social. Siempre hubo nobles valientes y nobles cobardes y traidores. Pensamos que si Molière ha dotado de valentía a su don Juan, no cabe duda de que ha sido intencionadamente.

Con sutil habilidad Molière ha logrado igualmente que el espectador capte por sí mismo que gran parte de las acusaciones que se le hacen a don Juan son claramente aplicables a los nobles en general. Así la nobleza de don Juan no le impide faltar a su palabra para satisfacer sus caprichos. Tampoco su calidad de noble contribuye a que respete «los santos nudos del matrimonio» ni le coarta para «burlarse de un misterio sagrado». Una de las campesinas, a las que corteja, le echará en cara que «vosotros los cortesanos sois unos engatusadores que no pensáis más que en engañar a las muchachas». Y, pese a su condición social inferior, se atreverá a decir que «tengo el honor en tal estima, que me gustaría más verme muerta que deshonrada», aseveración un tanto insospechada y atrevida en una sociedad en que la clase dominante considera el honor como patrimonio exclusivo de la nobleza (20). La misma doña Elvira considera el fingir como regla habitual de los cortesanos, y las muchachas del pueblo hasta se burlan de la moda que rige los trajes de los grandes señores.

Estas y otras referencias al poco respeto que inspiran a la clase privilegiada los preceptos de la moral vigente y su abandono total

(19) Entre otros críticos opina también así Georges Gendarme de Bevotte, que en su estudio ya citado dice: «L'élément surnaturel est réduit aux plus étroites proportions: on sent bien que *Molière l'aurait éliminé s'il n'avait craint de compromettre le succès de sa pièce par la* suppression des scènes qui plaisaient le plus à la foule» (p. 100).

(20) Así en la *Suma-Diana, recopilado en romance...*, de fray Antonio Montes de Porres, Madrid, 1657, leemos que «en hombres plebeyos ni bofetadas, palos, etc., agravian» (citado por Julio Caro Baroja: *Las formas complejas...*, p. 436).

de la vieja máxima «nobleza obliga» culmina en la larga diatriba que don Luis dirige a su hijo. Hay que recordar, no obstante, que esta crítica tan audaz ha sido interpretada por algunos como la apología de una moral ya declinante, exclusivamente de clase y sin valor para el futuro. Por nuestra parte pensamos que este análisis de lo que debe dirigir la conducta humana, análisis crítico hecho prudentemente desde dentro, puesto que el que habla es un aristócrata, no es ni mucho menos una defensa de la moral noble tradicional. Muy sabiamente, Molière, destacando los principios siempre válidos en cualquier sociedad, destruye, sin embargo, con mano maestra el principio fundamental en que se basa la moral aristocrática: el orgullo del apellido, la superioridad de «cuna» que se transmite por la sangre y que todo lo justifica. La declaración de que «nada vale el nacimiento donde no hay virtud» se opone de raíz a la concepción noble. Es la reafirmación de un pensamiento antiguo que florecerá con todo vigor en el siglo de los filósofos, logrando, precisamente, la supresión de los privilegios y prerrogativas de «cuna». Para valorar a una persona solamente deben ser tenidos en cuenta, independientemente de cualquier otra consideración, su conducta y sus méritos individuales. Molière piensa lo mismo que ya había dicho Cervantes con breves y pertinentes palabras: «El hombre es hijo de sus obras».

No obstante lo dicho, la personalidad de don Juan no cobra su verdadero realce si no se opone como valor de contraste el papel de su criado Sganarelle. Como tantas veces sucede, una vez más las sombras hacen resaltar la luz. Molière, que escogía para sí los papeles más cómicos, los de los personajes cuyo comportamiento deseaba ridiculizar, no desempeñó en esta obra el papel del protagonista, sino el del criado, el encargado de defender, frente a don Juan, la moral al uso y la ortodoxia vigente. Pensamos que la crítica que tanto ha insistido en la ignorancia y tosquedad del personaje no ha valorado suficientemente las sutiles matizaciones de sus réplicas y argumentos, perfectamente adecuados a cada situación. En este sentido, la creación de Sganarelle es una obra maestra también, complemento indispensable de la figura de don Juan.

Las dos defensas que en dos largos parlamentos hace de la religión el criado son muy distintas y cabalmente ajustadas a las circunstancias de cada escena. A la afirmación de fe en la verdad científica que formula don Juan, Sganarelle opone el argumento de las causas finales que ya desde principios de siglo y aun antes venía sustituyendo cada vez con mayor frecuencia, bajo la pluma de los teólogos, la demostración tomista.

Incluso su convencimiento de que un simple ignorante como él es más capaz de comprender a Dios que una persona culta, era creencia firmemente esgrimida por numerosos apologistas.

Compárese la presunción de Sganarelle: «Menester es confesar que se alojan singulares locuras en las cabezas de los hombres y que harto a menudo se es menos sabio cuanto más se estudia. Yo, señor, no he estudiado como vos, a Dios gracias, y nadie podría jactarse de haberme enseñado nunca nada; pero con este mi diminuto sentido, con este mi insignificante juicio, veo las cosas mejor que todos los libros y bien comprendo que este mundo que vemos no ha podido nacer, como una seta, solo y en una noche. Quisiera preguntaros quién ha hecho estos árboles, estas rocas, esta tierra y ese cielo que ahí arriba se ve y si todo ello se ha construido solo...», con las afirmaciones de muchos teólogos: «Los cristianos (...) sólo necesitan docilidad para ser en un momento más sabios que los filósofos», dice Jean Silhon. Y «bienaventurados los pobres de espíritu, porque las más de las veces vemos hundirse en las ondas infernales a los doctos y a los más instruidos en doctrinas» (21).

En cambio, la última larga intervención del criado, en que acumula tantos argumentos incoherentes que indignaron a los bienpensantes, se contrapone al igualmente absurdo final. Perfecto equilibrio, pues a la exigencia de rigor científico que manifiesta don Juan corresponde el argumento teológico más extendido, y una parodia de los increíbles argumentos a veces utilizados, a la payasada con que forzosamente tenía que terminar la obra (22). Sin contar con que la última palabra la tendrá el criado, exclamando: « He aquí a todos satisfechos con su muerte: Cielo ofendido, leyes violadas, doncellas seducidas, familias deshonradas, padres ultrajados, mujeres malparadas, maridos desesperados, todos quedan contentos. Sólo yo soy desgraciado... ¡Mis pagas!, ¡mis pagas!, ¡mis pagas!», párrafo en que se transparenta una ironía casi volteriana, pues el castigo del culpable en nada resuelve los perjuicios sufridos por las víctimas. Al menos, la imperfecta jus-

---

(21) «Les chrétiens (...) n'ont besoin que de docilité pour être en un moment plus savants que les philosophes», y «bienheureux les pauvres d'esprit, puisque le plus souvent nous voyons abysmer dans les ondes infernales les doctes et les plus relevés en doctrines» (citado por Henri Busson: *La pensée religieuse...*, pp. 149-161). Incluso Bossuet, en 1660, aconsejó la «docte ignorance» en su *Sermon sur l'Eglise*.

(22) Petitot justifica el que el hombre nazca más indefenso que los animales, aduciendo: «Voyez-vous l'image de Dieu ornée de poils et de cornes?». Ante el cúmulo de apologías más entusiastas que sensatas, Lalemandet, en 1656, opinaba que más valía conformarse con unos pocos y buenos argumentos que hacer reír a los impíos. *Vid.* Henry Busson: *Op. cit.*, capítulo I, pp. 83-85.

ticia humana prevé, en ciertos casos, compensaciones a los perjudicados (23).

Tampoco queremos pasar por alto la decisión de don Juan de fingirse devoto. Se ha estimado que Molière, con palabras que pronuncia don Juan, ha atacado a los miembros del clan de beatos que lograron en 1664 la prohibición del primer texto de su *Tartufo* o *El Impostor*, opinión que compartimos. Pero queremos señalar igualmente que Molière, en ese fino análisis de la situación en que vive, no se ha limitado a denunciar el comportamiento de los que so capa de religión se permiten todos los abusos y consiguen medrar mediante los más abyectos procedimientos. Antoine Adam ha recordado la proliferación de esos hipócritas, cada vez más numerosos, que prosperaban gracias a sus alardes de edificante piedad y el desprecio con que les consideraban los espíritus más honestos y abiertos (24). También ha aludido previamente a la conveniencia de ser hipócrita para ponerse a cubierto de los múltiples contratiempos que pueden abatirse sobre el que desafía la opinión común. Y es que, en épocas en que no existe libertad de conciencia, hay que distinguir entre los que adoptan actitudes hipócritas para el mejor logro de sus inconfesables ambiciones y los que se ven obligados a disimular tan sólo para poder sobrevivir.

Por lo demás, en esta obra nada es vano ni insustancial, todo detalle es significativo: desde la repulsa con que don Juan juzga la magnificencia ostentosa del mausoleo del Comendador —clara reminiscencia erasmista que también hallamos en Montaigne (25)—, o la crítica de los duelos, hecha por don Carlos, no aludiendo a su prohibición por la Iglesia en el Concilio de Trento, sino simplemente a lo absurdo y contradictorio de tal costumbre noble, hasta la irónica alusión a que la Providencia a veces castiga, concediendo precisamente lo que se le ha pedido, según dice don Luis: «... ¡Cuán poco sabemos lo que hacemos cuando no dejamos al cielo el cuidado de

(23) Estas palabras de Sganarelle, que constituyen el texto primitivo, sólo figuran en las ediciones de Amsterdam y de Bruselas, ya citadas. En lugar de ellas aparece el texto siguiente en las otras ediciones: «Il n'y a que moi seul de malheureux qui, après tant d'années de service, n'ai point d'autre récompense que de voir à mes yeux l'impiété de mon maître punie par le plus épouvantable châtiment du monde.»

(24) Antoine Adam: *Les libertins au XVIIe siècle...*, p. 73.

(25) Conocida es la aversión de Erasmo hacia todo lo que es puramente ceremonia exterior y cuánto ha censurado las prácticas mundanas a la hora de la muerte, principalmente en su *Coloquio de los funerales*. El espíritu de Erasmo, por lo que tiene de crítica hacia la devoción afectada e hipócrita, perdurará durante mucho tiempo en los espíritus abiertos y críticos, sean o no creyentes, incluso en el siglo XVIII. Y así ha podido decir Paul Hazard en *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, París, Boivin, 1946, 3.º, pp. 13-14: «Il est curieux de noter que le siècle s'ouvre sous le patronage d'Erasme»; y añade: «Une étude sur la présence d'Erasme au XVIIIe siècle reste à entreprendre.» En cuanto a Montaigne, *vid.* libro 1.º, capítulo 3, en que critica esas presuntuosas costumbres, «cette vanité si persévérante».

nuestros asuntos, cuando queremos ser más sagaces que él y acabamos importunándole con nuestras ansias ciegas y nuestras desconsideradas demandas! Anhelé un hijo con ardor sin par, pedílo sin descanso y con increíble pasión, y ese hijo que obtuve abrumando de votos al cielo, es el disgusto y suplicio de esta misma vida de la que yo creía que iba a ser alegría y consuelo» (26). Y no se olviden las críticas de las lamentaciones de los creyentes, arguyendo don Juan que todo lo que sucede debe aceptarse porque así lo ha querido el cielo, ni tampoco la referencia, tan antigua y extendida ya, a la ambigüedad con que se comporta la divinidad: «Si el cielo me da un aviso, tiene que hablar con un poco más de claridad, si quiere que le entienda», proclama don Juan, siguiendo, a nuestro parecer, el precedente anterior más próximo en el tiempo, expuesto por Cyrano de Bergerac: «... si la creencia en Dios nos fuese tan necesaria, si finalmente nos fuera en ella la eternidad, ¿no nos habría infundido Dios mismo, a todos, luces tan claras como lo hace el sol, que no se oculta a nadie?» (27).

Tampoco compartimos la opinión tan difundida que achaca a don Juan una falta de firmeza en sus convicciones ateas, cuando al final de la obra se siente turbado al ver el gesto que hace la estatua del Comendador y se aviene a hablar con ella. Se le acusa de claudicación porque al ver que la estatua se mueve no dice «imposible».

A nuestro juicio se olvida aquí lo esencial: que el personaje tiene fatalmente que caer en la trampa que le tiende su propio creador, quien a su vez se ve obligado a mantener la absurda y quimérica escena final. Porque ¿qué tenía, si no, que hacer don Juan? ¿Ir hacia la estatua y descubrir ante los espectadores que había un actor dentro? ¿Y demostrar que no era real el fuego del infierno? Por el contrario su actitud ante lo pretendidamente sobrenatural no puede ser

---

(26) Cf. Montaigne, libro 2.º, cap. XII: «C'est pourquoi Socrate ne requérait les dieux sinon de lui donner ce qu'ils savaient lui être salutaire...»

(27) Cyrano de Bergerac: *L'autre monde, les états et empires de la lune*, París, Ed. Sociales, 1968, pp. 157-158: «Si la créance de Dieu nous était si nécessaire, enfin, enfin, si elle nous importait de l'éternité, Dieu lui-même ne nous en aurait-il pas infus à tous des lumières aussi claires que le soleil qui ne se cache à personne...?». La influencia de Cyrano en Molière ha sido ya plenamente probada. Añadiremos como detalle curioso que en una época en que el argumento presuntamente edificante del Don Juan cosechaba tantos éxitos, Cyrano, en la obra que acabamos de citar (p. 159), introduce un episodio grotesco en que un diablo se lleva a un blasfemo al infierno. Por otra parte, la queja contra el silencio de la divinidad es ya un tópico en muy diversos pensadores, lugar común que, por ejemplo, Vigny plasmó en versos lapidarios:

Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.
(«Le mont des oliviers. Les destinées».)

más racionalista. Su primera reacción es pensar que ha sufrido alguna perturbación en la vista y que no es real lo que ha creído ver. Después trata de averiguar en qué consisten los presuntos prodigios —ataca valientemente al espectro, por ejemplo—, porque es señal de *espíritu crítico no negar ni afirmar nada sin comprobar primero*. La actitud del supersticioso y del fanático es precisamente la opuesta: aferrarse a creencias no probadas y negar la evidencia. Tantas veces como se ofrece ante sus ojos un hecho portentoso con la intención de advertirle de la urgencia de arrepentirse, otras tantas manifiesta su resolución de no darse por vencido, y no por orgullo, como se ha sugerido, sino porque desconfía de lo que ve, que no es capaz de convencerle. Finalmente, ante la imposibilidad de negar la realidad de lo que está sucediendo, porque así lo ha exigido la tradición temática, se reafirma una vez más en su postura de no arrepentirse, de seguir siendo fiel a sí mismo, «pase lo que pase». Resulta interesante evocar ahora las conclusiones que sólo tres años antes del estreno de *Dom Juan*, esto es, en 1662, presentó Bossuet en su «Sermón del malvado rico o de la impenitencia final», afirmando que el hombre que llega a la muerte sin haber desprendido su corazón de los bienes de este mundo, sin haber *reflexionado en su salvación* y, *sobre todo, sin* haberse adquirido por su caridad la asistencia espiritual de los pobres, no podrá ya arrepentirse. Siguiendo una conducta totalmente opuesta, don Juan ha dado limosna; pero, a pesar de las múltiples exhortaciones que le prodigan insistentemente los demás personajes e incluso un espectro venido del más allá, se niega rotundamente a arrepentirse. ¿Se quiere mayor oposición a la moral y a la creencia vigentes? Por ello, esos «pase lo que pase» que repite don Juan cuando algo inexplicable se produce y que algunos han interpretado como indicios de su capitulación espiritual, representan, en nuestra opinión, avisos del protagonista a los espectadores, reafirmando su postura antes de consumarse la grotesca farsa final (28).

Así, pues, y para concluir estas ya largas puntualizaciones, digamos que —frente a una gran parte de comentaristas que proclaman la ambigüedad de don Juan y consecuentemente la ambigüedad del propósito de Molière al crear este personaje, aduciendo que unas veces es odioso y otras veces es simpático, siendo imposible comprenderle bien— pensamos que este don Juan, de carácter voluble, inconstante y embustero, cuando más simpático resulta es en la escena en que proclama su ateísmo, porque sus vicios de conducta nada

(28) Discrepamos de la opinión de Guy Leclerc, *op. cit.*, que piensa: «Que signifie ce "quoi qu'il arrive" sinon que tout orgueilleux et incrédule qu'il soit, Don Juan admet l'éventualité d'un châtiment céleste?»

tienen que ver con su falta de fe. Y esto es precisamente lo que hoy no se ve o no se quiere ver. Porque los contemporáneos bien que lo vieron.

Puntualicemos asimismo que las palabras «ateo» y «deísta», etimológicamente opuestas, tenían, sin embargo, un contenido equivalente, paradoja fácilmente explicable si se tiene en cuenta que, en primer lugar, ante la Iglesia ambas designan a aquel que no cree en el Dios de los cristianos y niega la revelación, y esto es lo esencial. Por otra parte es sabido que ya en textos judaicos hombres negadores de la divinidad no son llamados *ateos*, sino que son designados con una voz relacionada con un verbo griego que se traduce por «impío» (29). De aquí, a nuestro juicio, el uso frecuente de la palabra «impío» en lugar de «ateo» en el *Dom Juan*. Así, pues, ateísmo, deísmo, impiedad e incluso herejía son términos hoy bien diferenciados, pero intercambiables, en cierto modo, en una época en que la Iglesia no los distinguía en su condena.

El escándalo hubo de ser mayúsculo si se piensa en las connotaciones que lleva consigo el concepto «ateo-impío». Connotaciones que van desde lo más criminal al mayor grado de imbecilidad culpable, según lo demuestra la rigurosa supresión de esta obra. Como ha dicho Henri Busson, el defecto en que caen los creyentes es suponer que la incredulidad procede de un vicio de la conciencia. Y consecuentemente que no hay ateos verdaderos, sino fanfarrones siempre dispuestos a flaquear en los momentos decisivos. Así lo expresó, por ejemplo, La Bruyère: «*Gran cuestión es si existen* (ateos), y aun cuando así fuese, esto sólo probaría que existen monstruos» (30).

Contra los que pretenden que la falta de fe no es racional, sino que tiene su origen en una conciencia torpe y viciosa y que no es sino un alarde de orgullo y bravuconería, presto a desdecirse ante la inminencia de la muerte, Molière ha creado un personaje que, aunque embustero por naturaleza, solamente se mantiene firme hasta el final, en lo referente a su actitud antirreligiosa (31). Incluso después de proclamar su intención de ser hipócrita y de presentarse como tal ante su padre, ante don Carlos y ante doña Elvira, con quien únicamente no trata de fingir es con la estatua que viene de ultratumba y que, por cierto, le atrae con engaño, invitándole a cenar, y a la que él, confiadamente, da la mano. Queda así desmentida la opinión de los que

(29) Julio Caro Baroja: *De la superstición al ateísmo*, Taurus, 1974, p. 232.

(30) La Bruyère: *Les caractères*, cap. XVI: «C'est une grande question s'il s'en trouve de tels (des athées) et quand il serait ainsi, cela prouve seulement qu'il y a des monstres.»

(31) Roland Barthes: «(la pièce) tient out entière dans l'athéisme de Don Juan. Pour la première fois le voici imposé, jeté à la face du public (...) Chose surprenante que la présence *sur scène* d'un athée cohérent, charnel, durable...» (citado por Guy Leclerc, *op. cit.*, introducción).

piensan que todo ateo es un farsante que reniega de su postura a la hora de la verdad.

Molière, fiel a un pensamiento, que en pugna con la creencia dominante viene abriéndose paso desde hace mucho tiempo, ha separado la fe de la conducta. Antes de que Bayle lo estableciera de modo magistral, ha mostrado que el hombre se rige por su temperamento y sus pasiones antes que por los principios que se le atribuyen, y que su moral poco o nada tiene que ver con su creencia.

Al desaparecer el afán de arrepentimiento y de alcanzar la salvación eterna, ha desaparecido la moraleja de la obra. El final obligado del castigo de don Juan deja intacta la postura firme del personaje que no se ha doblegado. Pero todavía puede decirse más: este final engañoso no ha resultado convincente en ninguna de las obras del mismo tema. La intención edificante que predomina en los demás donjuanes quedó anulada desde el principio. La expresión «un Don Juan» no evoca en nosotros, como piadosa advertencia, al pecador tardíamente arrepentido y finalmente castigado, sino al seductor más o menos arrogante y atractivo del que se enamoran las mujeres. Y esto en todas las literaturas, empezando por la española.

Arriesgado es sacar conclusiones irrebatibles. El hallazgo de nuevos documentos o datos puede invalidar estas aseveraciones nuestras. Mas, hoy por hoy, a este hombre que con espíritu anticonformista se consagró al teatro, que escribió, entre otras obras, *Tartufo* y *Dom Juan*, que fue precursor de una moral tendente a una mayor felicidad, defendiendo, entre otros extremos, frente a la autoridad paterna, el derecho de los hijos a contraer matrimonio libremente y por amor, que tradujo a Lucrecio, que estuvo ligado por amistad con notorios librepensadores de su tiempo, al que atacó implacable el clan beato, que murió sin recibir los sacramentos y al que el arzobispo de París le negó sepultura cristiana, a este hombre es ingenuo presentarle, como suele hacerse, como un buen burgués defensor de una filosofía del sentido común, ortodoxo y bienpensante. Todas las circunstancias de su vida y las peculiaridades de su obra le señalan como un hito importante en la historia de la emancipación del hombre. Si, como ha dicho Pascal, toda nuestra dignidad reside en ser entes que piensan, Molière ha contribuido poderosamente al logro del más digno y elevado de los derechos humanos, el de la libertad de pensar y de expresar el pensamiento.

OTILIA LOPEZ FANEGO

Rosario Pino, 8, 11.º A
MADRID-20

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

TEORIA LITERARIA Y TOTALIZACION TEORICA: ANTONIO GARCIA BERRIO

Que, por una parte, la historia de la literatura y, por otra, la crítica literaria, sin la coexistencia orgánica del análisis del pensamiento literario que media entre *mundo-autor* y *obra artística*, son disciplinas filológicas en gran medida huérfanas y extrañadas no es sino una certeza elemental durante muchos años, desgraciadamente, oscurecida debido a la confluencia de diferentes motivos en el ámbito científico humanista de lengua española.

Aun sin pretender detenernos ahora lo más mínimo sobre ningún tipo de observación cultural o socioantropológica, parece obvio, sin embargo, que la escasa constancia demostrada por el talento hispánico sobre zonas de estudio específicamente conceptuales y de inevitable dotación *teórica* ha llevado su buena culpa en ello.

Si en los modernos estudios filológicos españoles así hubiese sucedido sólo respecto de la creación artístico-literaria en —por ejemplo— la agitada poética de la primera mitad del siglo XX, en cierto modo, pese a la inminencia vital de lo contemporáneo y la gama de herramientas analíticas que a tal efecto en la actualidad se ofrecen, al menos hubiera resultado parcialmente comprensible, habida cuenta de que la cultura de nuestra lengua, en general, no ha detentado en momento alguno la invención literaria innovadora durante ese período de tiempo; pero que ello suceda casi de la misma manera en relación a una época literaria ya tan *academizada*, incluso internacionalmente, como lo es el Siglo de Oro, diríase que es poco menos que autoofensivo. Porque en realidad, al margen de una parte de la erudita obra monumentalista y egregia de don Marcelino Menéndez y Pelayo —valga como excepción—, hasta hace bien poco no se habían producido en España trabajos de envergadura en ese terreno

Mediante la publicación hace unos años del primer volumen de la *Formación de la teoría literaria moderna,* subtitulado *La tópica horaciana en Europa,* de Antonio García Berrio (1977) *, se hizo ya realidad contundente ante el lector hispánico la construcción sistemática de una investigación reflexiva de grandes proporciones acerca de la teoría literaria explícita, cuyo único antecedente español, aunque por supuesto alejado tanto desde el punto de vista metodológico como ideológico, lo representa el antec:tado Menéndez Pelayo, sobre todo a través de su *Historia de la ideas estéticas en España.*

La aparición reciente del volumen segundo de dicha obra, *Formación de la teoría literaria moderna, 2. Teoría poética del Siglo de Oro* (1980), viene a constituir la segunda gran planta arquitectónica del anterior. Si el primero de ellos edificaba el órgano estético-literario del Renacimiento europeo tomando como base la inevitable centralidad del universo teórico-poético italiano, siguiendo el hilo conductor de la *Epístola ad Pisones,* de Horacio, y su posterior aristotelización parafrástica, ahora, el segundo tomo, que acaba de ver la luz, efectúa la ordenación analítica del pensamiento literario español del Siglo de Oro por medio, igualmente, del establecimiento de un eje vertebral horaciano, también esta vez utilizado como punto de mira desde el cual se procede a construir una totalización teórica del objeto de estudio traducido a sistema.

El volumen primero de la *FTLM, La tópica horaciana en Europa,* se organiza en dos libros. El primero de ellos aloja el estudio de la tópica horaciana, designada como menor dentro de la síntesis estética del Renacimiento: un grupo vario de tópicos poéticos dispersos no sujetos entre sí a relaciones de sistematicidad. El punto de partida consiste en el planteamiento del patrón retórico y el patrón aristotelizador de la poética horaciana, en el cual se inserta la problemática retórica del estilo y sus distintos tipos, la elocución, la pareja invención-disposición y los órdenes natural y poético.

Tras ello, y siempre desde el mantenimiento del denso cuerpo doctrinal italiano, la cuestión de la categoría y el entendimiento renacentista del género literario, una primera aproximación a las mecánicas estilístico-deleitosas de la poesía y la presentación seguida del gran problema de la dicotomía tradición-innovación. Los siguientes capítulos abordan las relaciones conflictivas morales y estéticas de la oposición ficción literaria-verdad real (con la consiguiente puesta en evidencia de las nociones y prejuicios renacentistas ante el extenso problema de la verosimilitud) y el influjo de algunos argu-

* Las fechas recogidas entre paréntesis remiten a la lista de datos bibliográficos completos que al final se incluye.

mentos teatrales de la *Epístola*, para terminar conclusivamente con la responsabilidad de una lectura moderna de la «verdad más allá de la letra» del texto horaciano, lectura capaz de fijar las limitaciones concernientes sobre todo a la inferioridad sentida frente a lo griego: actitud que se traduce obsesivamente en el respetado concepto poético de *retractatio*, apreciable, por ejemplo, de manera similar tanto en Horacio como Cicerón.

El libro segundo, por su parte, proyecta el sistema de la tópica mayor horaciana; esto es, «las tres grandes realidades en la estética literaria renacentista»:

— Primera dualidad: *ingenio-arte*.
— Segunda dualidad: *docere-delectare*.
— Tercera dualidad: *res-verba*.

El volumen segundo de la *FTLM*, *Teoría poética del Siglo de Oro*, se compone, como el anterior, de dos libros. El libro primero, «La poética y la sociedad española del Siglo de Oro: Horacio», se abre estableciendo la referencialidad del pensamiento artístico de Horacio en la teoría literaria española de la época, matizando específicamente los argumentos y conceptos que se refieren a la tópica menor en los más importantes tratados de retórica (en especial los del Brocense y Antonio Llull). En un segundo paso se ordena dicho propósito en torno a los tratados de poética (1580-1650), cuando la retórica propiamente está en su fase de decaimiento. Asimismo, se procede de manera semejante acerca de los textos teóricos, críticos y polémicos barrocos de la primera mitad del siglo XVII (poéticas de Carvallo, Lope, Cascales, etc.), concluyendo con la consideración de las exiguas asimilaciones horacianas dentro de las dualidades causales del cuerpo doctrinal español.

En el libro segundo —«Clasicismo renacentista y génesis de la teoría del Manierismo y del Barroco»—, que da comienzo con una considerable planificación periodológica destinada a delimitar las vertientes y conceptos que el rótulo transcrito enuncia, propone, simétricamente al volumen anterior, el conjuntado bloque de las tres grandes dualidades estéticas. Así, pues, entre varios aspectos, la dualidad ingenio-arte es analizada en el *Examen de ingenios*, de Huarte de San Juan, además de otros tratados, y, junto a la imagen del poeta, en los documentos de la polémica gongorina. Igualmente, *res-verba* y, sobre todo, *docere-delectare:* respecto del triunfo de los conceptos formal-hedonistas y, particularmente, el *deleite* en el contexto del entramado político y moral de la polémica sobre la licitud del teatro.

Se trata, pues, la *FTLM*, en su conjunto, del proceso teórico-literario de origen grecolatino, que, fundamentado básicamente en la Italia del Renacimiento, conduce su articulación hasta las áreas del Manierismo y el Barroco españoles inclusive. No obstante, aun así, el autor adelanta en el prólogo del último volumen que las dimensiones de su estudio en lo concerniente al Barroco han adquirido proporción tal que aconsejan la elaboración de otra obra subsiguiente, cuyo título será *Retórica barroca y conciencia de estilo*. Ciertamente, en cuanto a ese propósito y la nueva expectativa que nos ofrece, cabe esperar un estudio que, junto a aportaciones diversas ya realizadas, en especial *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, del profesor José Antonio Maravall, nos provea de una completez y profundidad de conocimientos de primer rango en torno al período cultural español de mayor complejidad y capacidad innovadora estética.

Acaso en la mente del buen conocedor de la obra de García Berrio se hacía previsible, paralelamente a como sucedía en el propio desenvolvimiento de las investigaciones de éste, una amplificación voluminosa con motivo de la entrada en el medio barroco de unas estructuras y aparato conceptual de la índole de los manejados por nuestro autor, quien además produjo su primer libro ya sobre esa materia: *España e Italia ante el conceptismo* (1968).

La construcción teórica totalizadora emprendida por García Berrio resulta de adoptar frente al objeto de estudio un procedimiento general que, junto al lenguaje especulativo, deja entreverada la profunda relación del autor con el dominio de las disciplinas lingüísticas sincrónicas y crítico-literarias. Convendrá recordar aquí el continuado y a veces sorprendente —por los resultados— abordaje que efectúa García Berrio sobre series de textos literarios, o sus propuestas teórico-lingüísticas y de indagación crítico-literaria. En ese sentido, no puede olvidarse su notable aportación a la más avanzada lingüística europea del texto (1978) —en este caso, junto a Janos S. Petöfi—, mediante el libro más importante que hasta el momento se ha producido sobre la materia dentro del ámbito científico.

Por una parte, hay que considerar la integración de García Berrio, en el campo puramente lingüístico, del constructo teórico opositivo texto-oración, adoptando convincentemente la pauta científica del primero de ellos como superación de la lingüística sentencial, en favor de una escala conceptual teórica y de consideración del discurso real, mucho menos limitada por cuanto amplifica considerablemente la concepción de los niveles lingüísticos a la vez que, desechando la

idea de estructura progresiva de unidades lingüísticas, abandona el entendimiento del discurso como terminal de manifestación lineal. Pero tal vez lo interesante ahora sea dejar constancia de la correlación de estas consideraciones teóricas generales respecto de la estructura de los textos literarios —según García Berrio, las traslada a la praxis crítica (1978, 1979 b, 1980 a, etc.)— sobre la base de la determinación de la tradición textual como contexto y un sistema de *micro y macrocomponentes ejercido en el análisis global de un volumen de varios cientos de sonetos españoles del Siglo de Oro. Lo que representa, por lo demás, una profunda razón totalizadora si sumamos la crítica del objeto artístico a la teoría literaria paralela a dicho objeto.*

Un intento dicotómico, de alguna manera similar, es el que se nos ha ofrecido en la relación de tradición tópica y texto (1979), o, en otro terreno, la expansión del estudio hacia el texto plástico (1981). Sea como fuere, y haciendo un juicio de valor, diré que, en mi opinión, la síntesis de poética lingüística del pensamiento de García Berrio acerca de la cuestión fundamental de la poeticidad (1979 a) es uno de los trabajos más lúcidos que jamás se hayan escrito sobre el tema.

Tras el excurso, ciñéndonos a una apreciación generalizadora sobre el diseño de la *FTLM,* me interesa patentizar en la misma la existencia de un procedimiento constructivo de doble sentido. En primer lugar, la nitidez y amplitud de la concepción macroestructural que propone, sobremanera extensa no ya en razón de las propias dimensiones de la periodicidad de que se sirve al abordar globalmente los grandes bloques, clasicista, manierista y barroco, sino en la intención analítica implacable, que alcanza hasta las estructuras menores. En segundo lugar, cómo dicha macroestructura, formal y conceptual, al incardinar las imbricaciones de su desarrollo, nunca se cierra sobre sí misma; antes bien, provoca una permanente reapertura hacia la progresión continua del sistema.

Es comprensible, pues, que el mismo García Berrio declarase en el prólogo al primero de los tomos de la *FTLM* (1977, p. 16): «Mi mayor interés desde el primer momento, como teórico de la literatura y no como historiador de un período determinado de la misma, se ha centrado en tratar de reconstruir las líneas maestras del sistema estético que sirviera para explicar las peculiaridades de la práctica artística contemporánea [renacentista], y que se pudiera enraizar, además, con la fisonomía permanente de sistemas estéticos sucesivos, hasta llegar a establecer contacto, incluso, con los rasgos comunes que representan los variados esquemas vigentes en la ac-

tualidad. En definitiva, se trata de reconstruir desde trabajos históricos la fisonomía operativa de un sistema de tópica cultural.» Ahora bien, no pretende explicitar García Berrio el sistema conductual que articula la concatenación de sus indagaciones hacia la era de la modernidad, cuyo arranque inequívoco es producido por la revolución anticlásica del Romanticismo. Ello hubiese supuesto, obviamente, una abrumadora permanencia de entorpecimientos y cuantiosidad referencial sin posible resolución metodológica en un sistema teórico de las atingencias del que comentamos. Consecuentemente señalaba García Berrio en otra ocasión, al referirse a su *Introducción a la poética clasicista: Cascales* (1975, p. 7): «Los que saben de esto comprenderán en seguida que aclarar tales conexiones sería materia para otro o varios libros, que quizá escriban otros o yo mismo.»

En último término, asimismo en consonancia con lo que apuntamos y según considera el propio autor, su *Significado actual del formalismo ruso* (1973) ha de ser entendido como una parcela más, un paso avanzado dentro del espacio de un proyecto general que aquí hemos definido de totalización teórica. Un proyecto que, dada su peculiar naturaleza de análisis y reflexión, se hace valer de un tupido discurso expositivo que aloja en su interior transcripciones de aquellos lugares relevantes proporcionados por los textos teóricos originales sometidos a examen: un modo de proceder valioso en virtud de su rigor y prestación de materiales, a menudo difícilmente accesibles al que leyere.

En consecuencia, tanto por la necesaria extensión sustantiva y, sobre todo, adjetival que García Berrio pone en juego (por otra parte, absolutamente imprescindible a la hora de realizar un lenguaje de gran densidad ideológica y de orden antidigresivo) como por la riqueza textual manejada y volumen de referencias, ambos procedentes de un buen número de lenguas, estamos ante un *sistema* de no fácil lectura; cuando menos, ante un alto nivel de exigencia para con el lector.

BIBLIOGRAFIA

(1968) *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, CSIC.

(1973) *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.

(1975) *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta.

(1977) *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana en Europa*, Madrid, CUPSA.

(1978) y Janos S. Petöfi: *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.

(1979) «Topical Tradition and Text-complexity», Contribución al II Simposio de Semiótica de la Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre. Aparecerá en *Poetics Today.*
(1979 a) «Lingüística, literariedad poeticidad (gramática, pragmática, texto)», *1616,* II, pp. 125-170.
(1979 b) «A Text-typology of the Classical Sonnets», *Poetics,* 8, pp. 435-458.
(1980) *Formación de la teoría literaria moderna, 2. Teoría poética del Siglo de Oro,* Murcia, Universidad.
(1980 a) «Una tipologia testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola», *Lingua e Stile,* 1980, pp. 451-478.
(1981) «Joan Miró: texto plástico y metáfora de lenguaje», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 369, marzo, pp 435-465.

PEDRO AULLON DE HARO (Embajadores, 81, 6.° C. Madrid-5.)

ARQUITECTURA, ESPACIO DIMENSIONAL EN EL TIEMPO

Aproximación a las teorías de Rafael Leoz

Definir la arquitectura sería teorizar sobre ella cuando ésta, en realidad, no es un concepto, sino la materialización del mismo en tres dimensiones; sin embargo, podemos decir que, en esencia, es la satisfacción de las necesidades del hombre para el desarrollo de sus actividades manejando el espacio y su integración al medio que la envuelve, la escala y su relación con el usuario, la incidencia de la luz en superficies volumétricas que producen efectos de claroscuro, caracterizando estilos definidos y paisajes urbanos determinados.

Según la definición de Le Corbusier es en sí «un conjunto de volúmenes que se encuentran reunidos bajo la luz» y por este efecto luminoso se perciben en dicho espacio la forma, el color y la textura.

Muchos arquitectos han conceptualizado su quehacer profesional, pero son menos los que han considerado el lugar que ocupa dentro de las ciencias humanísticas y el proceso histórico evolutivo de una civilización que dejará su huella en el tiempo.

El hoy es producto del ayer y precedente del mañana. Razón por la cual la arquitectura como testimonio no puede pasar por alto el transcurso de un mundo cambiante que, habiendo dado el gran salto de una revolución industrial, en muchas ocasiones no ha logrado po-

nerse al día. Tal es el razonamiento del arquitecto Rafael Leoz, que, observando los procedimientos constructivos de la actualidad, no habían alcanzado los adelantos de otras ciencias y se refieren a la arquitectura como una actividad pacífica que, como toda arte, sólo puede florecer en un clima de libertad; si ésta hubiese avanzado al amparo de programas bélicos, no existiría el gran trecho entre otras ciencias técnicas.

El hombre sigue construyendo en la forma habitual a sus antepasados y la gran distancia que existe entre una máquina y el trabajo manual es hoy muy grande.

«No es un desprecio absoluto a la experiencia pasada —dice Leoz—, ya que la humanidad no debe permitirse el lujo de destruir todo aquello que tiene actualmente aprovechable»; de serlo así sería un movimiento retrógrado que acabaría con una cultura como la antigua Babilonia. El mismo Ortega comenta que el pensamiento occidental revive cada vez que busca su apoyo en el pensamiento de la antigua Grecia. La historia es nuestro bagaje para el futuro, por lo cual la arquitectura no puede permanecer inmutable al paso del tiempo, sino tomar conciencia de la velocidad de construcción que se requiere para dar cabida digna a una población creciente día con día.

Leoz manifiesta su humanismo al referir lo siguiente: «Vivir con dignidad corresponde a todo ser humano», por lo cual la arquitectura tendrá que echar mano de todas las ciencias auxiliares y aprovechar la única ventaja de la monotonía de la industria; es decir, la posible fabricación en cadena de piezas iguales *(standarización)*. No se trata, ni mucho menos, de anteponer la máquina al hombre, sino de considerar su trabajo en función del tiempo, por lo que sólo la industria podrá resolver el urgente problema de la arquitectura: cómo satisfactor a la inteligencia creadora del hombre. Leoz repetía las palabras de Gropius: «No es la máquina la que hace el trabajo deficiente, sino nuestra incapacidad para usarla eficazmente» y agrega que si la civilización actual desapareciese y se intentara reconstruir basándose en los vestigios descubiertos, no sería la arquitectura contemporánea la pauta representativa de nuestros días en un mundo cambiante. La arquitectura es, por tanto, un testimonio que debe trascender el tiempo como técnica y como toda bella arte, ya que tanto es una como la otra, por darse en un espacio y en un tiempo determinado, al igual que la música es la sucesión armónica de notas en el tiempo, manejando ciertos espacios en el mismo, y los silencios también forman parte de la misma. Por otra parte, su armonía no es otra cosa que la proporción a la arquitectura; es decir, «la

relación de las partes entre sí con el todo», por lo cual está sujeta a un orden establecido por la mente humana que no representa una rigidez. Ya Goethe se refirió a él de la siguiente forma: «Sólo el orden podrá darnos la libertad» y como tal no existe un encasillamiento estético, ya que todas las épocas han tenido su explicación matemática (pirámides, Acrópolis, las catedrales góticas), recordamos tan sólo el número de oro que representa la proporción misma lo que hoy día es para nosotros la modulación a la cual Leoz responde con la ordenación rítmica del espacio tridimensional por medio de las redes designadas por él como escuadra, cartabón y hemipitagórica que, al definir sus tres dimensiones, nos componen el espacio. L. Moya Blanco comenta que la organización espacial de Leoz constituye el pentagrama, que en sí no es la obra musical, sino la base práctica para componer y comunicar la creación intelectual. El ritmo será la personalidad misma del autor, que podrá valerse de las redes para la expresión de su sentimiento personal.

La arquitectura es música cuyo ritmo es el orden en el tiempo o en el espacio. Es la escultura que ocupa un lugar tridimensional. Metafóricamente viene a ser la poesía del espacio. Si tenemos esto presente, la arquitectura no podrá perder su calidad de bella arte como era la preocupación de Leoz, por lo que no considera las artes en forma aislada, sino integradas a la arquitectura misma.

Al igual que la danza está sujeta a una secuencia en un espacio. La pintura florece en lugares y tiempos determinados, desarrollándose como corrientes pictóricas. La arquitectura aflora engendrando diversas tendencias, adoptando un regionalismo variado de acuerdo al lugar y momento en que se origina. Sobre esta base se establece la temporalidad de la arquitectura, por lo cual toda obra de arte deberá de explicarse a partir de su tiempo y modo de vida y si ésta, finalmente, va acorde con estos conceptos, será valiosa y dignamente perdurable.

De lo anterior se desprende que la arquitectura es tanto arte como técnica; resultando obvio que no se puede desligar lo uno de lo otro, hecho por el cual deberá ser nacionalista en cuanto a conceptos estilísticos y soluciones técnicas; si ésta, además de ser representativa en su región, logra alcanzar una adecuación en cuanto a estos aspectos a nivel general, se tornará algo universal, por lo cual podrá ser identificada como obra de arte.

El arte es aquello que produce un estado emocional y un placer estético (comparable al resto de las necesidades primarias del hombre, según Kandinsky) ante la contemplación de algo que le es común a un gran número de entidades de individuos (por así decirlo;

el arte grecolatino es aceptado como tal, no sólo por reunir las cualidades estéticas de los países mediterráneos, sino por ser considerado como valor en el resto del mundo).

Por otra parte, se dice que la arquitectura es bella si cumple con la función que origina, aunque no puede calificarse como bello todo aquello que es funcional. Establecida esta ambigüedad, deberá observarse la evolución histórica del arte ante el transcurso del tiempo, así como su representación en la actualidad. Se dice que en tiempos remotos surgió un arte sin pretensiones de trascender su época, sino de satisfacer las necesidades del hombre mismo en la vida cotidiana, como, por ejemplo, el arte gótico (puramente religioso que origina una arquitectura, pintura, escultura y música plenamente medievales y místicas) no intentaba ser más que la materialización de un mundo espiritual creado alrededor de un Dios supremo que representa el centro del universo, que lo explica a partir de esta visión. Aquí se establece el arte por el arte mismo y el arte como oficio.

El poder socio-político-económico a partir del Renacimiento determina el arte, encontrándose en una situación crítica de búsqueda de nuevos estilos y formas ante el repetido aburrimiento o hastío de influencias pasadas, siendo ocasionalmente imitativo, sin aportar o innovar elementos que integran un verdadero arte de actualidad. Movimientos tales como el Dadaísmo, el Op-art, Pop-art, Body-art y, por último, el arte conceptual no tienen otra finalidad que la de manifestar un estado de crisis y protesta ante lo convencionalmente establecido; «es un ir en contra de aquello que se ha integrado como valor estilístico de una época y sus materiales», punto por el cual, como dice Leoz, la técnica es de igual forma imperante en una manifestación artística; la respuesta a los nuevos materiales deberá ser adecuada a dicha técnica y, por ende, a su tiempo y a su espacio, reflejando una búsqueda de los nuevos conceptos estéticos y formales.

El arte tenderá siempre a la perfección, aunque ésta resulte inaccesible.

Para Leoz todo trabajo deberá estar fundamentado en una investigación que representa un estado de ánimo favorable hacia lo que pueda significar un cambio, a partir del cual se obtendrán resultados susceptibles de ser perfeccionados partiendo siempre del hombre como individuo y como ente social, del espacio que lo cobija y la materia, esto es lo que en última instancia explica el porqué de una obra de arte, con una estética intrínseca a la sincera honestidad del material con que está realizada desde su diseño hasta su concepción formal, es decir que todo diseño deberá ser reflejo de la red espacial de que procede, sin alterar su color, textura o trata-

miento. Con Leoz la materia cobra vida propia y la autenticidad de la misma representa en sí un valor estético.

Bien es cierto que todo aporte innovativo no se explica a partir de la negación total de un pasado, sino en una revalorización del mismo. Somos producto de una tradición y cultura que de alguna forma predetermina nuestro acto creativo. Esto es claramente comparable en una artesanía de carácter y origen popular, que es del pueblo y pertenece a él, empleando el colorido, las texturas y las formas a las cuales nuestras mentes han sido acostumbradas y es esta herencia la que, en suma, determina el regionalismo citado con anterioridad.

La vivienda popular en España es tan contrastante como su paisaje y climatología, por lo cual este mosaico cultural ha dado origen a toda clase de soluciones inmediatas que representan la pauta de adaptabilidad a los fenómenos climáticos, que son en algunos de sus casos producto de un aluvión de civilizaciones que han dejado su huella en la Península. Esto se refleja hasta nuestros días (verbigracia, el patio central, alrededor del cual se entornan las diferentes actividades, no es más que la influencia de la arquitectura mudéjar desarrollada en España y transferida posteriormente a la América de la conquista). Esto es asimilado por Leoz, cuya profusión de patios interiores y espacios íntimos es constante (verbigracia, embajada de España en Brasilia), introvertida, dotada de una vida interior que se funde con él.

La tendencia a destinar el arte a las élites ocasiona la ruptura con una realidad, ya que la cultura es producto de un pueblo, y el arte, en última instancia, no es otra cosa que la manifestación de dicha cultura. Esto, aunque sea tal vez utópico, es igualmente válido en cuanto a un planteamiento de satisfacción de necesidades de grandes masas de población, a las cuales debe dar respuesta, y por desgracia se ignoran en la mayoría de los casos; la primacía de resolver problemas sociales en forma masiva no encuentra solución en el arte actual, ya que se limita a producir «obras de colección» a las que difícilmente el hombre común tiene acceso; el vínculo entre la primera manifestación artística y la vida cotidiana (pintura rupestre) ha sido lamentablemente divorciada una de otra.

El ritmo actual con que se vive ha dado origen a un arte efímero, que no trasciende (por lo cual se cuestiona si es o no arte); M. Georitz comenta que la Quinta Avenida de Nueva York no es otra cosa que una arquitectura escenográfica y efímera, ya que a la vuelta de los años se transforma sin aportar nada que integre un legado de las nuevas generaciones.

Lo efímero es aquello que muere o pierde su encanto. Si esto hubiese ocurrido con el arte renacentista, lo desconoceríamos en nuestros días, al no haber traspasado las fronteras del tiempo, sin antes haber podido valorarlo; por lo cual es característico del arte aquello que de una forma u otra logra perdurar y trascender.

El arte es interpretativo y, como tal, busca su manifestación en los esquemas más simples. Esto es lo que el gran pintor español Doménico Theotocópuli (conocido como el Greco), define como «el mundo de las imágenes», lo cual determina la captación de estímulos desde la infancia más tierna. Cada individuo tiene su mundo de imágenes y conforme a él desarrolla su actividad artística, logrando de este modo algo netamente espiritual, individual y personal, que trae consigo el estilo propio.

La arquitectura y, en general, el arte contemporáneo, se deben de abocar a la resolución de problemas y satisfacción de grandes masas, sin olvidar nunca su relación con el entorno y contexto circundante; esto implica una labor interdisciplinar con otras ramas de la ciencia, y una especialización para el logro de una mejor respuesta, mientras estas premisas no sean cumplidas, la creación del estilo y el toque personal no serán más que influencias formalistas con afán de trascender, tomando el arte como un oficio y no como la expresión misma de una época y un espacio a los cuales pertenece; por otro lado, no se deberá adoptar una postura conductivista en la cual el hombre es un objeto manipulable, que pierde su valor espiritual; sino que deberá estar de acuerdo a él. El hombre es un individuo que pertenece a un universo pero es único y específico: tendrá vivencias de lo que, en suma, se proyecte y realice para él; lo espiritual no debe perderse, ya que de lo contrario se perdería en sí el origen mismo del arte; en lo etéreo, tal vez, radica la belleza que al hacerse materia produce la obra de arte, más ésta no debe ser el fin último, sino que lo será el hombre mismo.

Definitivamente, no se puede establecer una arquitectura o arte puramente nacionalista, ya que aquéllos van siguiendo cada vez más las corrientes internacionales, y en muchas ocasiones sin adecuarse de ninguna forma a la problemática del país al que se importan. La reacción contra esto corresponde a las nuevas generaciones, las cuales deberán tomar conciencia del momento que viven para dar respuesta adecuada a su medio y contextos próximos, que el tiempo se encargará de evaluar. Dicho arte no deberá reflejar la esencia misma del formalismo, por una búsqueda de la elegancia, ya que ésta es producto de lo más simple. Necesariamente deberá ser un arte que comunique ante todo la sencillez, como protesta a un mundo

conflictivo, y deberá, finalmente, integrarse a un paisaje urbano, que de forma indiscutible afectará. No podrá ser concebido como la «obra única», sino como la parte de un todo, y como tal, la respuesta está no en el artista individual, sino en la labor conjunta de todos aquellos que nos enfrentamos a la sublime emoción del acto creador.—*JOSE LUIS ESPINOSA BALCELLS (Guanabara, 125. Colonia Nueva Santa María. MEXICO 16, D. F.).*

ANTONIO BUERO VALLEJO: LA NECESIDAD DE UNA DRAMATURGIA

El pasado año se cumplió el décimo aniversario de la llegada de Antonio Buero Vallejo a la Real Academia Española de la Lengua, donde ocupó el sillón que dejara a su muerte Antonio Rodríguez Moñino. La permanencia en la cartelera de Madrid hasta hace escasas semanas de dos obras del autor que se dio a conocer en 1949 con *Historia de una escalera* —en este caso, *Caimán*, en el Reina Victoria, y *Las cartas boca abajo*, en el Lavapiés— sugiere una reflexión y un juicio valorativo sobre la necesidad y vigencia de su producción dramática. Ambas connotaciones se deducen de un doble ámbito de análisis: de una parte, el que atañe a la circunstancia global de la dramaturgia española contemporánea, entendiendo a nuestros efectos por tal aquella que se generó y manifestó en los últimos cinco años. De otro lado, el relativo a la labor teatral de Buero en su conjunto.

En cuanto a lo primero, hay que decir que la esperada evolución democrática que se produjo con el cambio de régimen político no ha traído en absoluto las gallinas de ese teatro «nuevo», amordazado e ignoto, muchos de cuyos mentores —resguardados tiempo atrás al cuido de las bambalinas de la imposibilidad marcada por la censura o la política cultural— han tenido ocasión, sin embargo, de comparecer ante el público. Lo que estrictamente se presuponía como mera castración del sistema ha venido así a demostrar su condición de sofisma y ha transcurrido ya el margen temporal suficiente como para poder afirmar que no había tanta gloria encubierta o reprimida en los sotabancos del franquismo sociológico, salvo algunas muy honrosas excepciones. Y quede claro —por demás— que esta apreciación no implica en absoluto la aceptación de los cánones y normativas culturales con que hubo que pechar durante la dictadura y que, sin duda, son responsables directos de muchas de las carencias con que hoy nos enfrentamos en el plano de la creación dramá-

tica. Simplemente, una apreciación desprejuiciada de los hechos, a la altura de 1981, hace ver dónde está la arena y dónde queda la cal y qué de una y otra materias cabe contabilizar en el activo de nuestros autores dramáticos.

CRISIS, MORBIDA CRISIS

Porque es del teatro de autor y no de otro tipo de teatro del que tratamos aquí. Y ciertamente hay que concordar en que de las producciones «a contrapelo» de la dictadura (o mejor: de su visión del hecho cultural), en lo que a teatro se refiere, la dinámica más fructífera fue la potenciada por los grupos independientes. Formaciones como Tábano y Goliardos consiguieron paliar en alguna medida la incomunicación existente con las grandes corrientes del teatro europeo y mundial y llevaron a su estética creativa y a sus fondos temáticos movimientos como el distanciamiento brechtiano, el absurdo de Adamov, Beckett o Ionesco, la posición ética de los «jóvenes airados» ingleses, el teatro-oración de Grotowsky, la provocación norteamericana y otros semejantes. Acaso por lo profundo de su estela, de su proyección, hubieron de desaparecer. En todo caso, no fue la suya labor de barbecho y algunos excelentes grupos contemporáneos —como Els Joglars, Teloncillo y otros— dan de ello sobrado testimonio.

Pero en cuanto al teatro de autor, y pese a la puesta en escena de algunas obras estimables de escritores no excesivamente conocidos —Matilla, Riaza, Jesús Campos...— y la comparecencia definitiva de otros —Francisco Nieva—, es evidente que el último lustro ha hecho más por la fermentación y apogeo de la mórbida crisis del teatro que cuarenta años de dictadura. Y perdónese la blasfemia. De una parte, las esferas oficiales, al menos en la embocadura del tránsito a la democracia —últimamente acaso corran otros aires— se afanaron en propiciar, ubérrimas de estética, ese «teatro recuperado» —el de los autores reprimidos antaño—, que a la postre ha evidenciado, en buena parte de los casos, y como ya dijimos, su huera y vacua condición. Quizá, por razones históricas, tuvo que ser así. Esta gatomaquia de cartón-piedra con que se trataba de hacer público, desde la espadaña luminiscente del Centro Dramático Nacional —esa gran creación de Rafael Pérez Sierra, tan desaprovechada después—; la pretendida nueva sensibilidad con que las esferas citadas contemplaban el hecho dramático en nuestro país tuvo otro sesgo obligado: el que llevaba a la puesta en escena de obras perpetradas por autores no afines políticamente con el sistema. La calidad pasó a ser en algunos casos cuestión secundaria. Y así se llegó —como culmen y cima, como

eflorescencia del ceremonial— a la entronización de una veintena de nombres (actores, directores, autores) que hoy amalgaman la fachada, la buena conciencia en la vertiente del teatro de la sociedad alegre (¿?) y confiada. Están, ciertamente, algunos de los que son, pero en absoluto son todos los que están ni están cuantos debieran. Ahí se muestran: ellos son el teatro en España. Claro que el teatro, en gran medida, ha dejado de ser texto dramático (eficiente, directo, implicativo) para asumir funciones de texto historicista o anecdótico. Lo que fuera palabra es estrambote. El director y el escenógrafo cobran rango de fautores primigenios del espectáculo; el autor —¿cuál?— queda contra las cuerdas y el producto —costoso, purpurínico, efímero— se solaza en el abrazo (temporal) de un público indefinido, benaventino —municipal, espeso— y progresista *de coté,* que dicen los franceses.

EL TEATRO DE BUERO, CUESTIONADO

Hay otro público que espera su reclamo y otros autores que aguardan, en las bambalinas de la frustración o la oportunidad, el instante de la comparecencia, mientras las empresas comerciales, por su parte, se empeñan en aumentar piramidalmente sus caudales por medio de la traducción de obras extranjeras, de la «actualización» de nuestros clásicos (¿no pierden acaso éstos su condición si precisan ser actualizados?) o de la redundancia en el montaje de comedias musicales o de piezas destinadas a un público trasnochado.

Seguir la senda de estas consideraciones llevaría al riesgo de «meternos en un jardín», como se dice en ambiente teatral: lejos tal voluntad de quien esto escribe. Pero sí era obligado ordenar la geometría de los párrafos que anteceden para entrar a fondo en el tema que nos ocupa: la actualidad, la vigencia, la necesidad del teatro escrito —y por escribir, por reinventar, que el teatro supone reinvención de lo dado— de Antonio Buero Vallejo. Para advertencia de los no avisados, aclárese que si en ello andamos es porque la producción dramática de Buero ha sido cuestionada y no por los públicos más recientes o potenciales (por causa generacional), sino precisamente por determinados círculos teatrales que con la llegada de la democracia se bautizaron en el ágape deleitoso de la popularidad y vivieron el adviento febril del reconocimiento y la fortuna.

¿Por qué es necesario el teatro de Buero? En virtud de tres razones: por su calidad, por su condición ética y por su contribución germinal, académica (desde el mismo 1949, en que *Historia de una escalera* supuso la concesión del Lope de Vega para el más auténtico teatro español), a las nuevas promociones de los hombres de teatro.

Singularidad de Buero Vallejo: a mi entender, y de acuerdo con la distinción kantiana entre lo «bello» y lo «sublime», como categorías estéticas, su producción dramática ha eludido voluntariamente y de modo constante el blanco caballo de la musicalidad en la forma expresiva, de la edulcorada secuencia de palabras y frases, de la coloración pastel (tan usada y abusada por alguno de sus coetáneos) en los textos posibles, para uncirse a una devoción de penumbra. Dentro de esta sublimidad, no ha permitido Buero que la marea de su vena poética (sin embargo, tan real, tan soterradamente palpable) aflorase por sobre la mitad de la cresta de las olas. En Buero los árboles siempre han dejado ver el bosque y éste ha estado presente, comprendedor, abarcador de términos, de verbos, de palabras, en la densa gavilla de sus personajes, de sus situaciones, de sus obras. La argamasa que las hacía posibles, en lo formal, se resolvía en un ritmo interior devotamente sumiso al claroscuro. Es el suyo, literariamente hablando, un teatro de semitonos, una personalísima «aventura en lo gris» que, partiendo de un medio social y político que obligaba (por mor de coherencia) a la escritura «elidida», según la definiera García Pavón, se resolvía en un anclaje en la expresión desnuda, cortante, soli,t(d)aria. No cabían festones ni camafeos lingüísticos o líricos. Por eso en las obras de Buero hay siempre un poco de relente; sus personajes dicen la palabra transidos de escalofrío, acuciados, sobre el filo de la navaja. Por eso el texto tiene mucho de daguerrotipo y se encabalgan en tonos sepia, en colores de tierra. El escenario trema y el público se descubre inquietado.

Pero junto a esta condición de sublimidad que pronuncia al teatro de Buero Vallejo, que define contenido y lenguaje, que configura un tono dramático, brota otro caudal no menos definidor: el que nomina su escritura. En efecto, hay que decir que el teatro de Buero, en trance de categorización, no es heroico, sino cotidiano; no dionisíaco, sino apolíneo. Lo que vertebra una sobriedad, una medida, un difícil cuido de la palabra y la arquitectura teatrales que viene a fecundarse con el magma, sin lindero, en permanente agraz, de lo sublime. De este delta extraño nace su peculiar, su específico modo de crear seres dramáticos. Porque, siendo su texto originado en la matriz de lo «bello-apolíneo», habría dado en autor de una generación, como lo fueran Benavente o Paso, siendo, por el contrario, fruto de la coyunda «sublime-dionisíaco», habría traicionado sin ninguna duda (le habrían quedado estrechas) las preocupaciones esenciales que animan su producción dramática. En tanto que el dificilísimo equilibrio

de chamán algebrista resuelto en imbricar lo «sublime» y lo «apolíneo» ha cuajado en una de las dramaturgias más coherentes del teatro universal.

Universal, decimos. Y no está el adjetivo peraltado. Tanto más que Buero ha supuesto, durante los cinco últimos lustros del régimen anterior, la punta de lanza de la continuidad en la tradición del mejor teatro español. El que atravesó desde dentro los pirineos dramáticos (aquí en ambos sentidos) de nuestra última contienda civil. El autor que tomó la antorcha de Lorca y Valle-Inclán. Quien, junto a otros autores estimables, desde dentro (Martín Recuerda, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Domingo Miras) y desde fuera (Arrabal, José Ruibal) dio a conocer al mundo que en España el teatro no había muerto.

IRREDUCTIBLE DEVOCION ETICA

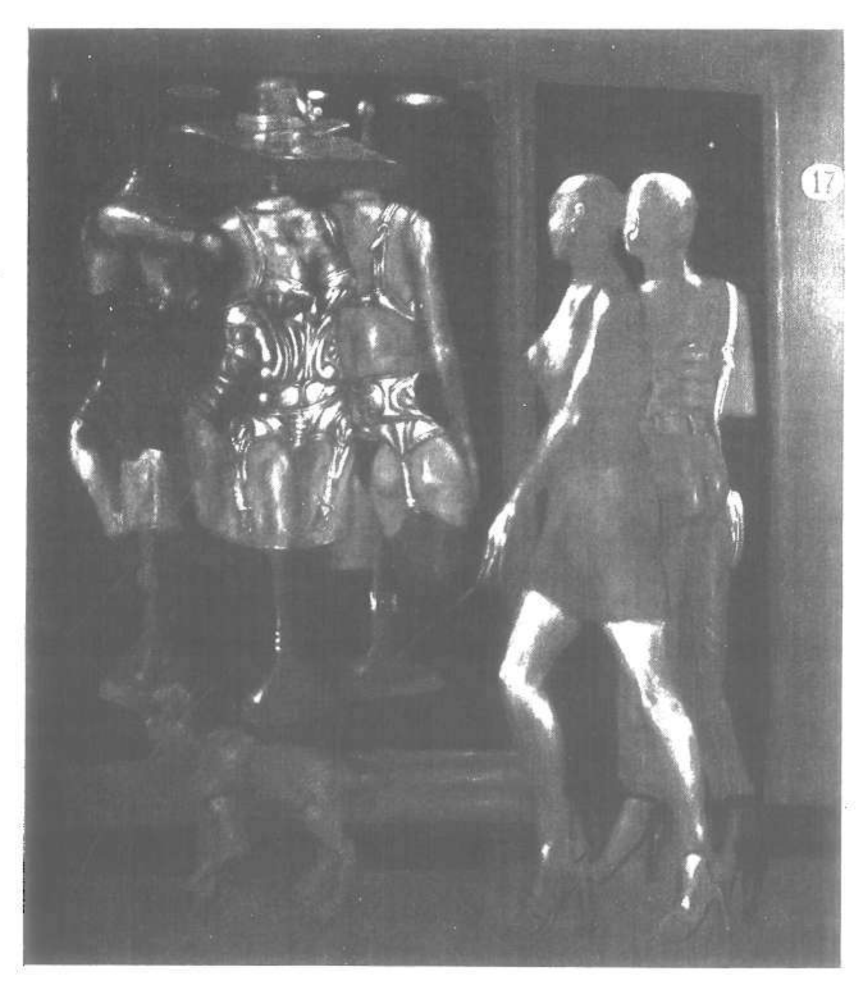
Asumo el juicio de Gonzalo Torrente Ballester, para quien el teatro de Buero es de condición ética y no estética. Cierto que el autor ha mostrado siempre una acendrada preocupación por la experimentación formal, por encontrar recursos inéditos de expresión dramática. Ello es una constante en la vasta nómina de sus obras, desde *Historia de una escalera* y *Las palabras en la arena* (1949) a *Caimán* (1981), pasando por *En la ardiente oscuridad, La tejedora de sueños, La señal que se espera, Casi un cuento de hadas, Madrugada, Irene o el tesoro, Hoy es fiesta, Las cartas boca abajo, Un soñador para un pueblo, Las meninas, El concierto de San Ovidio, Aventura en lo gris, El tragaluz, Historia del doble caso del doctor Valmy, El sueño de la razón, Llegada de los dioses* y aún otras que huyen a la memoria. Pero es evidente que en su fuero interno Buero es consciente de que su escritura dramática no precisa de aliños, sino los que definieron en origen la sobria linealidad de sus argumentos; acaso aquellas incursiones respondían más bien al deseo de vincularse más a un público que podía hallarse desorientado. Buero nunca lo estuvo por la cohetería deslumbrante de las innovaciones. Las aportaciones de vanguardia son necesarias, pero no pocas veces ofician de ropaje para la pólvora en salvas de quienes, siendo legión, reemplazan el ingenio por lo novedoso, por el fulgor último de extramuros. Y todos los grandes autores saben que en teatro, como en política, muchos nombres de altura no superan (no transgreden) su tiempo por no acudir equivocadamente a los recursos que aseguran el favor y la permanencia.

Pero el teatro de Buero camina: sigue ahí. Y en él, con él, su irrenunciable dimensión ética. ¿En qué consiste ésta? El autor lo ha explicado: «El hombre de cultura, en toda etapa, en una sociedad alienada, y en una hipotética sociedad más o menos desalienada, tiene siempre la misma misión: explorar nuevos enigmas, despertar conciencias, contribuir a la rehumanización de los hombres. Los más auténticos lo han hecho siempre, aún en lucha con las alineaciones de la sociedad que les rodeaba y con las suyas propias.» Teatro, pues, que se alza como «una pregunta sobre el sentido de la vida». Teatro de unción eminentemente trágica, si bien —habla Buero— «toda tragedia lleva implícita una carga de esperanza». Teatro corporeizado sobre la espina dorsal de la coherencia y que en este momento, enero de 1982 —donde medran tiralevitas, oportunistas, micomicones de pasillo, dramaturgos de fuego fatuo, desengañados y arribistas con don— es toda una tribuna y un ejemplo.

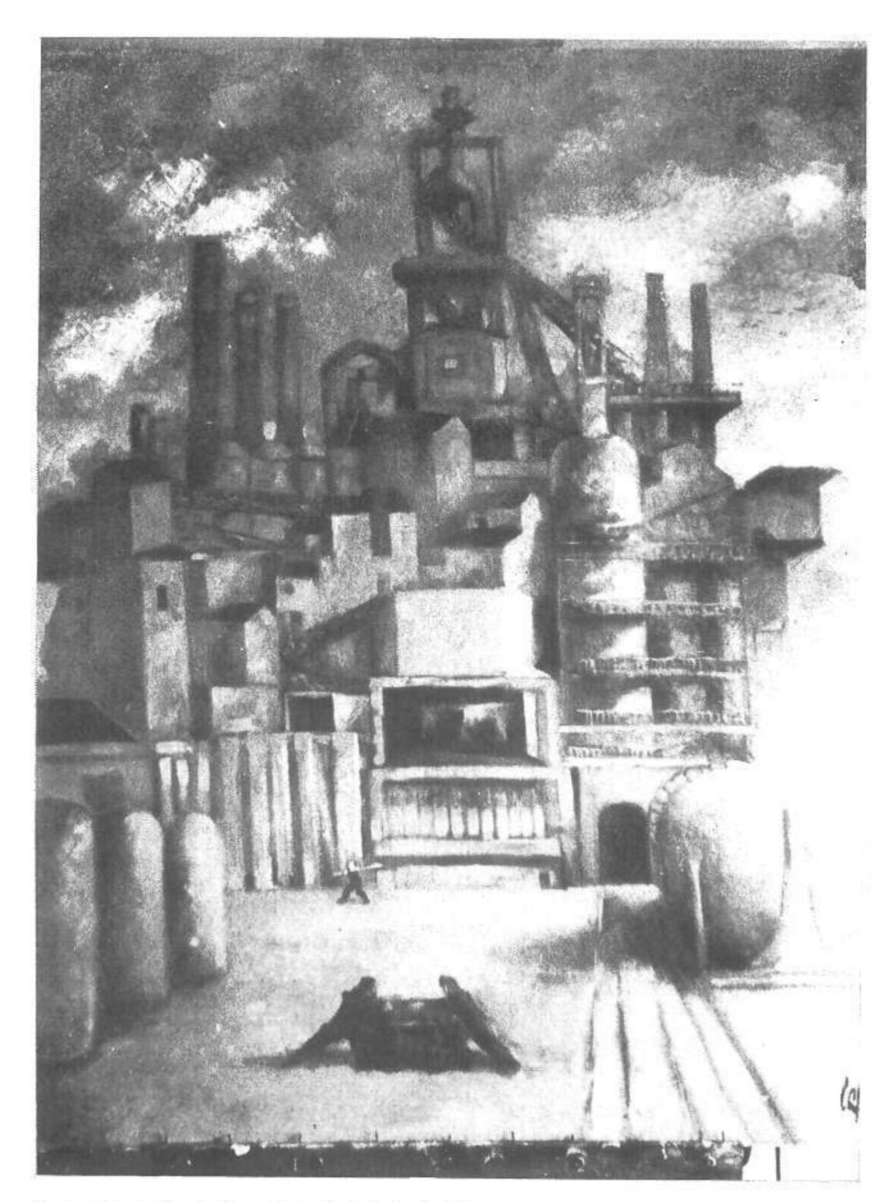
LA OTRA ACADEMIA

Asevera la Academia de la Lengua que el término «clásico» «dícese del autor o de la obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte». En este sentido —centradamente estético— Buero Vallejo es, qué duda cabe, un autor clásico. Pero también lo es, como hombre de cultura y como persona dotada de una proyección ética, para cualquier creador que aspire a que su obra no arrumbe en el bancal de los literatos. Y si Buero llegó a la Academia —explícita— en 1971, hay que decir que su dimensión académica, pedagógica, se inició como un fanal el día en que su *Historia de una escalera* vio la luz de las diablas en el escenario del Teatro Español. Me atrevo a decir que no hay escritor de teatro en España que no haya aprendido algo (mucho) de este castellano de Guadalajara, que a la altura de sus sesenta y cinco años sigue brindando magisterio, vigencia y clasicismo (lo clásico, por definición, es siempre vanguardia) desde el perfil escueto de su pluma. Claro que siempre habrá críticas y éstas cuajan en tres grandes estancias: las profesionales (de periódico, de revista) que por su sola condición merecen respeto; las objetivas, de las que hay que decir, al menos, otro tanto, y las claramente tendenciosas, surtidas de la envidia o del papanatismo, a las que no es de ley prestar atención. ¿Quién se querella contra un niño, contra un inválido? Buero Vallejo lo sabe.

El Ignacio de *En la ardiente oscuridad* es un hombre ciego; así también el David de *El concierto de San Ovidio* y el Julio de *Llegada de los dioses;* en *El sueño de la razón*, el mundo alucinado, la sordera



Joaquín Ezequiel Linares: *«El escaparate»*
(acrílico: 2 × 1,80 m.)



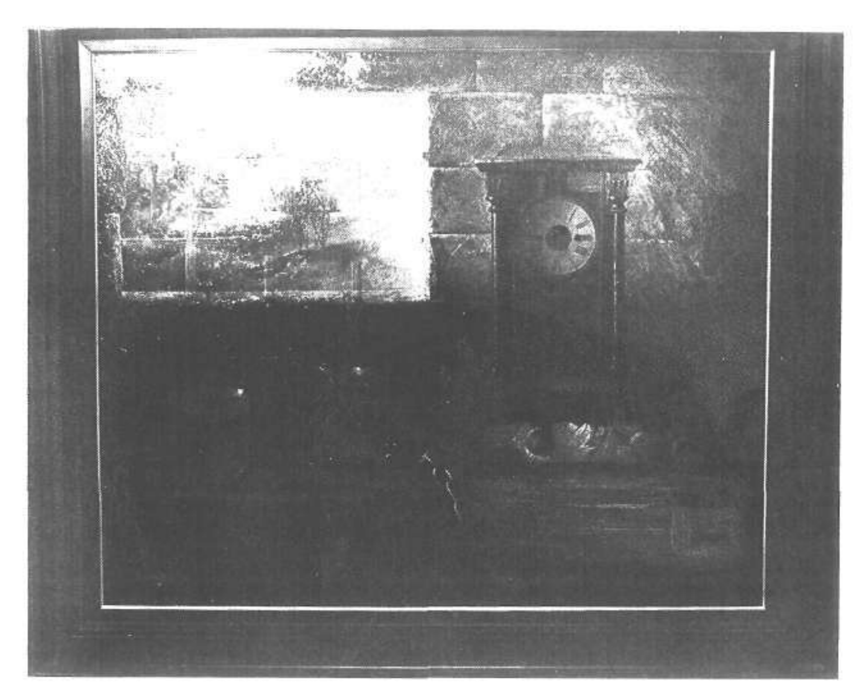
Luis Cajal Garrigós: *«Catedral industrial»*
(óleo: 1 × 1,22 m.)



Juan Manuel García Héctor: *«Mercado»*



Polín Laporta: *«Tienda de antigüedades»*
(óleo tríptico: abierto, 2 × 1 m.; cerrado, 1 × 1 m.)



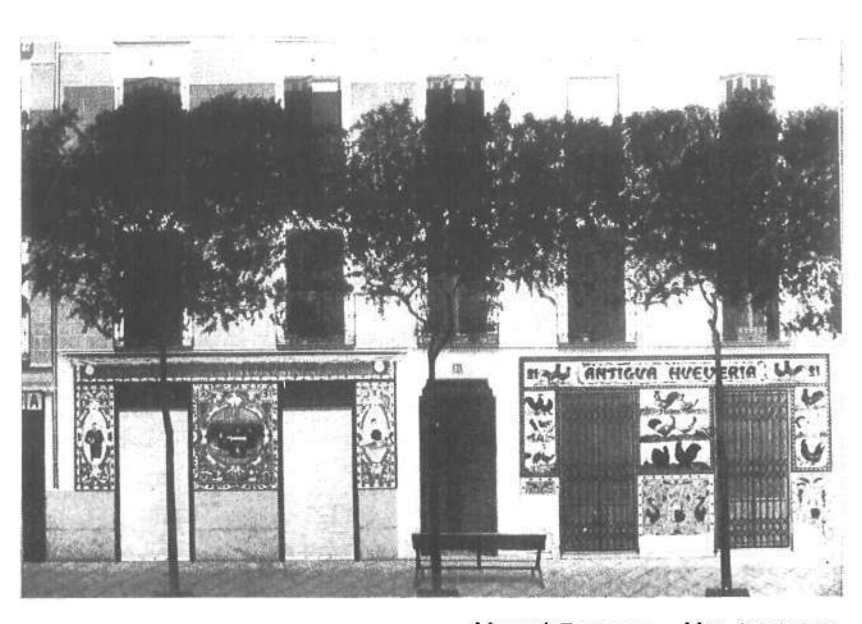
Fernando González Camacho: *«Ventana al futuro»*



Jorge Ludueña: *«Ecología industrial»*

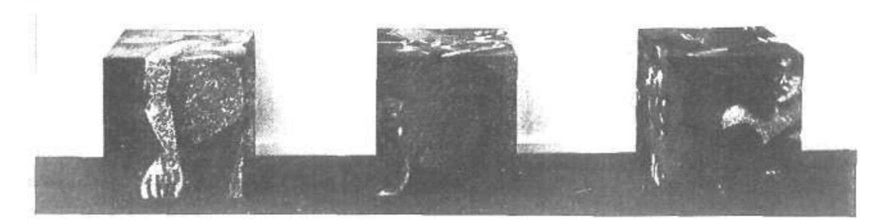


Fernando Sosia Garrido: *«El escaparate»*
(óleo sobre lienzo: 1,46 × 1,17 m.)



Manuel Tarazona: *«Muy temprano»*





Carlos Urbina: «*Tasación vulgar*»



Juan Fernando de Laiglesia: «*Arcón para la ruta del ámbar*»



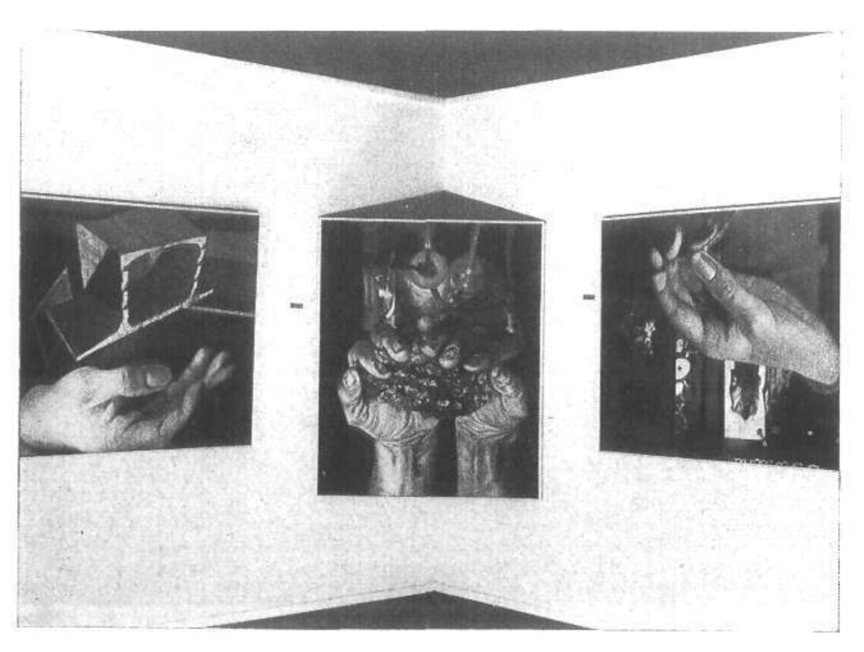
Rafael Villanueva: *«Del comercio, la industria y el esquema social»*



Irene Iribarren: *«Violetera de Madrid»*
(óleo: 1,46 × 1,14 m.)



Julio Pagano: *«Demasiadas incógnitas para las pobres bolsas»*



Armando Sendín: *«Tríptico del trabajo humano»*

(la ceguera) real no está en Francisco de Goya, sino en la sociedad de su tiempo. La protagonista de *Caimán* se niega a ver con los ojos de su razón errábica la realidad de la muerte de su hija... Ernesto Sábato, otro creador de personajes ciegos, nos decía hace pocos meses que quizá los problemas de su vista fueran «una oscura venganza» de sus personajes. No hay venganza contra Buero Vallejo acaso porque siempre trató a sus personajes con piedad platónica, con asombro, con misericordia. Por eso Buero sigue lúcido en la atalaya de su clasicidad y su vigencia; los ciegos, el infierno (con Sartre) son los demás. Por eso también su teatro sigue siendo necesario.—*MANUEL GOMEZ GARCIA (Cea Bermúdez, 15, 2.º C. Madrid-3.)*

UN CERTAMEN DE PINTORES IBEROAMERICANOS

La Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid convocó en abril de 1981 su «Gran Premio de Pintura» en una primera edición, que había tenido sus orígenes en la iniciativa del miembro de la entidad José María del Rey Villaverde, presidente de la Comisión Consultiva de Información y Publicaciones, presentada al Pleno de la Cámara en otoño de 1980. El presidente de la Corporación, Adrián Piera, y el secretario, Angel Verdasco, apoyaron la idea con gran entusiasmo y el certamen fue convocado a través de la difusión de diecisiete bases que establecían las reglas generales por las que había de regirse el premio. De acuerdo con estas bases, hasta el 15 de septiembre de 1981 los artistas que deseaban participar en el premio lo solicitaron mediante carta, acompañada de historial profesional y otros datos que permitieran apreciar su personalidad artística. En 1 de octubre se decidió formalizar la invitación a aquellos artistas que lo habían solicitado, recibiéndose entonces numerosas cartas de pintores que pedían una ampliación del plazo para presentar sus obras. Concedida esta ampliación por acuerdo de la comisión correspondiente, se fijaron las fechas de recogida de obras entre los días 23 al 27 de noviembre de 1981 y se estableció como fecha para la inauguración de la exposición el 18 de diciembre de ese mismo año y como fecha de clausura el 3 de enero de 1982, determinándose que las obras premiadas serían posteriormente expuestas en el Palacio de la Cámara y en otras dependencias de la Corporación. El martes 15 de diciembre comenzó el montaje de la exposición, bajo las órde-

nes del comisario y con la realización técnica de los servicios de la empresa Macarrón, especialista de fama mundial en estas tareas. En el momento de empezar esta fase definitiva de la exposición, los servicios de la Cámara y la Secretaría del Certamen, desempeñada por la bibliotecaria de la entidad, Angeles Espinosa Cilla, habían registrado la entrada en el mismo de un total de trescientas treinta y una obras, originales de artistas españoles y también pintores alemanes, argentinos, brasileños, colombianos, chilenos, chinos, estadounidenses, finlandeses, franceses y también de Japón, Suecia y Uruguay. La exposición se clasificó en cincuenta y seis temas, encauzados por otros tantos textos, que se referían a las temáticas y a las tendencias expresivas a las que los cuadros obedecían. El día 17 de diciembre un Jurado formado por el presidente de la Cámara Oficial de Comercio e Industria, Adrián Piera Jiménez, que actuaba como presidente; el secretario de la Corporación, Angel Verdasco, que desempeñaba la Secretaría, y los vocales Enrique Azcoaga Ibas, presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte; Hipólito Hidalgo de Caviedes, en representación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; Enrique Moral Sandoval, delegado de Educación y Cultura del excelentísimo Ayuntamiento de Madrid; José María del Rey Villaverde, presidente de la Comisión Consultiva de Información y Publicaciones de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid; Jaime de San Román y de la Fuente, vicepresidente primero de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid; Eufemiano Sánchez, artista-pintor, en representación del Círculo de Bellas Artes, y el comisario de la Exposición, concedió los siguientes premios: primera medalla, dotada con 500.000 pesetas, a Antonio Zarco Fortes; segunda medalla, dotada con 200.000 pesetas, a Clara Gangutia; primer accésit, dotado con 100.000 pesetas, a Agueda de la Pisa; segundo accésit, igualmente dotado con 100.000 pesetas, a Carmen Moya González, y tercer accésit, de idéntica dotación, a Francisco Hernández Cop. En la misma decisión, el Jurado concedía menciones honoríficas, con medalla, a Antonio Agulo, Teresa Gancedo, Juan Manuel García Héctor, Irene Iribarren, José Lucas, Manuel Mingorance Acién, Nellida Pistolesi, Abel Rasskin, Pepi Sánchez y Fermín Santos Alcalde. Se otorgaron, por último, menciones del Jurado a Ramón Aguilar Moré, Antonio Alegre Cremades, Luis Badosa Cunill, Joaquín Bonell Azulay, Oscar Borrás Ausias, Victoriano Briasco, Nati Cañada, Juan Cañero Castro, Luis Caruncho, María Eulalia Custodio, Miguel Echauri, Joaquín Ezequiel Linares, Fernando González Camacho, Juan Fernando de Laiglesia Darrac, Carlos Lantero Bustos, Roberto Liang, Ezequiel López García, Juan Carlos Martín de Vidales, José María Molina Cijes, Carmen Noain,

José Parras, Teresa Poza García, Félix Sánchez Plaza, Enrique Omar Sobisch, Manuel Tarazona, Manuel Tosar Granados, Agustín Ubeda, Carlos Urbina, Domingo Viladomat, Mariano Villegas García y Joaquín Vaquero Turcios. En el acto inaugural el presidente de la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid, Adrián Piera Jiménez, al expresar su agradecimiento al Jurado y participantes, señaló que la Corporación, promotora del Certamen, lamentaba no haber podido dotar más premios, tal y como la calidad de los participantes merecía, y destacó igualmente la satisfacción de la entidad organizadora por los grandes resultados artísticos obtenidos, anunciando que la repetición de este Certamen sería en adelante uno de los objetivos que la Cámara intentaría cumplir dentro de unos cauces de periodicidad y continuidad. Al margen de los cuadros premiados, el acta del Jurado señalaba la alta calidad de algunos artistas que se habían presentado fuera de concurso, destacando al pintor brasileño Armando Sendín y a la pintora alicantina Concepción Laporta Albors *(Polín Laporta)*. Esta alta calidad de las obras fuera de concurso era una de las características de la exposición, que tenía también como datos significativos la gran afluencia de pintores de Madrid, la cualificada representación internacional y más particularmente la iberoamericana. La presencia femenina, que alcanzaba un porcentaje de más del 30 por 100 del total de obras de los grandes artistas. La participación de personalidades muy destacadas del mundo de la pintura. La diversidad de temas y expresiones, aun con una primacía evidente de la pintura figurativa, realista y expresionista. La gran diversidad de edades entre los artistas presentados, que oscilaba entre los quince años de la joven pintora Paquita Blázquez Martín-Ondarza y la veteranía de otros artistas nacidos en los primeros años del siglo. Siendo el tema obligado el comercio y la industria en todos sus aspectos, eran también muy destacables la diversidad de tratamientos y el número muy elevado de temáticas que reflejaban, desde la industria pesada hasta la moda, la artesanía y el comercio de antigüedades. En síntesis, esta primera edición del certamen pictórico de la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid abre brillantemente para las tareas de la Corporación un horizonte cultural y artístico en el que podrán integrarse actividades como la escultura de gran y pequeño formato, el grabado, el dibujo, los concursos de ediciones de libros de arte, la arquitectura y otras dedicaciones que, como el diseño industrial, se encuentran a la vez implicados en el mundo de la estética y en el de la producción industrial. En el mismo sentido, la distinción y premio a las instalaciones comerciales modernas mejor realizadas y la continuidad de la tarea ya brillantemente realizada de

recuperación de los viejos comercios madrileños, trabajo de enorme interés sociológico, estético y cultural que la Cámara realiza, vienen a robustecerse con la celebración de este Certamen en el que muchos artistas han conmemorado la imagen de las antiguas tiendas.

CALIDAD DE LAS OBRAS PREMIADAS Y PERSONALIDAD DE SUS AUTORES

El cuadro premiado se titula *Nocturno con fábrica* y es la imagen un tanto fantasmagórica de una instalación fabril de los alrededores de Madrid dedicada a los materiales de construcción, que en la noche adquiere una especial dimensión visual. Su autor, Antonio Zarco Fortes, nacido en Madrid en 1930, graduado en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, ha sido durante muchos años profesor de dibujo en Artes y Oficios, dedicándose ahora a tareas de alta dirección de estas escuelas.

Antonio Zarco tiene una sólida base profesional que se traduce en un dibujo de grandes calidades, en un concepto de la composición que haría de él un maestro en cualquier latitud y un contexto de color suficiente para haber dado ya obras muy notables. En sus últimos tiempos, Zarco ha derivado hacia un realismo social, de signo más o menos humanista, pero en general toda su obra está presidida por la idea de una potenciación de la imagen figurativa, como afirmación que surge teniendo a su servicio toda la composición del cuadro. En un género en el que la búsqueda de la originalidad hace a veces desvertebrar la imagen y perder el ritmo y el sentido que hilvana la obra y sobre todo su confección, Zarco da en cada momento medida de su buen hacer y sus cuadros son bellos y armoniosos por encima de cualquier otra dimensión.

El segundo premio fue concedido a Clara Gangutia por su cuadro titulado *Estación del Norte*. Esta artista es una de las grandes figuras del realismo español contemporáneo. Nacida en San Sebastián en 1952, después de celebrar numerosas exposiciones colectivas, realiza su primera muestra individual en la Galería Egam, de Madrid, en 1974. Su obra es una constante revisión de los géneros tradicionales cargada de pasión, de dominio plástico y rigor. La realización por la que ha obtenido el segundo premio en el certamen se integra en las coordenadas del fotorrealismo, pero, como ocurre siempre con los grandes artistas españoles, su planteamiento es totalmente distinto de la fría asepsia con que se expresan los fotorrealistas europeos y americanos.

El primer accésit fue adjudicado a la pintora Agueda de la Pisa por su obra *Espacio para transacción de una nube roja*. Recordemos que Agueda de la Pisa es una pintora nacida en Palencia en 1942, cursa estudios en Valladolid y Madrid y comienza a pintar en 1962, celebrando sus primeras exposiciones individuales en Valladolid; en 1964, Madrid, Palma de Mallorca y Oviedo. Ha participado también en numerosas exposiciones colectivas desde 1965. Su obra, de carácter abstracto, se basa en una concepción casi modular de unas formas contundentes escultóricas, que se diversifican en el color que las individualiza y en la peculiar disposición de su estructura y de sus gamas cromáticas. La atribución mediante el título de un significado a estas abstracciones parece dar a su obra un sentido fundamentalmente simbólico, pero en realidad no son sino grandes ejercicios que buscan la afirmación de una presencia en el espacio y el despliegue de una dialéctica de la forma. En el dibujo y en las artes de estampación ha comprobado y experimentado también las posibilidades de un sistema de concepciones estructurales, llevando a cabo obras que, consolidando su estilo y su trayectoria de imágenes, hacen de ella una de las figuras de las más importantes del arte abstracto contemporáneo.

El segundo accésit se concedió a Carmen Moya González por su cuadro *El túnel*. Graduada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, en donde ha nacido, Carmen Moya ha realizado prácticamente su carrera en las galerías de nuestra capital, con excepción de algunas exposiciones presentadas en otros lugares de España, de las que una de las últimas ha sido la Galería Siglo XV, de Segovia. Su estilo se ha ido configurando dentro de un realismo cada vez más ajustado, en el que cultiva casi esencialmente tres tipos de géneros: el retrato, la composición de figura y el desnudo, realizando también algunas aproximaciones al estudio del paisaje desde diversos planteamientos y puntos de vista. En la presente exposición su envío ha sido doble: por un lado, el cuadro ganador, que es una composición semifigurativa y de alto valor simbólico, representando un túnel, desde perspectivas más emocionales que reales. También ha presentado un paisaje de una ría, que ha sido muy bien recibida por los espectadores.

El tercer accésit ha sido concedido al pintor Francisco Hernández Cop, nacido en Los Beatos, pueblo del Campo de Cartagena, perteneciente a la provincia de Murcia, en 1944. Hernández Cop es uno de los pintores realistas más importantes de las nuevas generaciones españolas. Su incansable actividad le lleva a realizar exposiciones en casi todas las provincias españolas y últimamente ha expues-

to con gran éxito en la ciudad de México. Es un gran cultivador de los géneros tradicionales y como grabador e ilustrador ha realizado obras de excepcional empeño. Recientemente publicó una colección de aguafuertes, ilustrando la obra *Brocal,* de Carmen Conde, y realizó unas interesantes ilustraciones en color para *La picaresca española,* de Editorial Afanias. Su cuadro titulado *El bazar X* es una composición de sombreros, maniquíes, prendas de ropa y adornos femeninos de todo estilo, dentro de la línea que define su aventura plástica, caracterizada por el buen gusto y el profundo sentido de las imágenes.

LOS PINTORES DE MADRID

La representación madrileña es la más numerosa y cualificada de la exposición: Rafael Amézaga, Domingo Angulo, Francisco Campos Lozano, Juan Ignacio de Cárdenas, Juan Manuel García Héctor, Angel González Muriel, Santiago Gutiérrez, Fermín Hernández Garbayo, Juan Fernando de Laiglesia, Ramón Lapayese, Sergio Martín Peñaranda, Juan Carlos Martín de Vidales, José Méndez Ruiz, Jesús Mirasierra Cicujano, José Parras, Celedonio Perellón, José Sancha, Félix Sánchez Plaza, Fermín Santos Alcalde y sus hijos, Antonio y Raúl Santos Viana; Félix Sanz, Ernesto de Salas, Domingo Viladomat, Mariano Villegas García y el ganador, Antonio Zarco Fortes, son algunos de los destacados pintores madrileños que han concurrido y acreditado su talento en este certamen.

ESCUELAS REGIONALES

Esto no significa en absoluto que la exposición esté exclusivamente determinada por la presencia de pintores de Madrid, pues para corregir esta apreciación bastaría recordar el importante envío del pintor castellonense Vicente Traver Calzada; los de los aragoneses Luis Cajal y Antonio Castillo Mejer; los santanderinos Ramiro Tapia y Enrique González Fernández; el navarro Miguel Angel Echauri; los catalanes Aguilar Moré y Juan Mas; el salmantino Demetrio Salgado; el murciano Antonio Alegre Cremades; la brillantísima representación valenciana, en la que destaca Anzo y con él Cillero, Molina Ciges, Vicens Vives, Guillén Pinacho y Oscar Borrás Ausias; los gallegos Barral, Caruncho y Celada; los extremeños Rogelio García Vázquez y Julián Pérez Muñoz; los andaluces Antonio Agudo, Rafael Villanueva, Justo Girón, Miguel Flores, Fernando González Camacho, Ezequiel López García y Miguel Acquaroni. La representación alicantina, con tres de las figuras más destacadas, Manuel Baeza, Guillermo Bellod y

Polín Laporta, es una de las más completas de toda la exposición. Y, por último, los grandes maestros de Ciudad Real, Agustín Ubeda y Antonio Guijarro, forman parte igualmente de esta excepcional muestra.

PRESENCIA FEMENINA

Uno de los fenómenos característicos de la pintura española es la presencia, cada vez más cualificada, de la mujer en los certámenes artísticos. Comenzando por la ganadora del segundo premio, Clara Gangutia y las artistas que han obtenido el primero y segundo accésit, Agueda de la Pisa y Carmen Moya, la muestra evidencia la fuerza y el interés de la pintura femenina española en la década de los ochenta. María Dolores Aguirrezabala, Leonor Albert, Paloma Barinaga, Mercedes Blasco Carmona, Paquita Blázquez (la más joven de las participantes), Nati Cañada, Nuria Caro, María Carrera, María Eulalia Custodio, María José Chapatte, Elsa Díaz Jurado, Paloma Eguiagaray, Natalia Eyre, Patricia Gallo, María Carmen Gámez Lucena, Teresa Gancedo, Sofía Gandarias, María Ester Garavilla, María José García del Moral, Carmen García Velasco, Mayte Gento, María del Carmen Gutiérrez Díez, Irene Iribarren, Isabel Jurado Cabañés, Carmen Lastra, Maruja Moutas, Carmen Noaín, Elena Paredes, María Isabel Pérez del Pulgar, Beatriz Pérez-Yarza, Nella Pistolesi, Teresa Poza, Julia Relinque, Bea Rey, Maryan Ribas, Estela del Ribero, Elena del Rivero, Fátima Rueda, Elena Santoja, Margarita Sanz, María Luisa Sarriá, Margarita Suárez-Carreño y María Luisa Villanueva, son, entre otras muchas artistas, corroboraciones de este aserto.

LOS PARTICIPANTES EXTRANJEROS Y LA PRESENCIA DE LA PINTURA IBEROAMERICANA

Probablemente una de las más importantes aportaciones de los artistas extranjeros ha sido el envío de la pintora, nacida en Madrid, de origen alemán, Stella Wittemberg, incorporando a la exposición una excelente técnica mixta titulada *Desfile de modelos*. De Argentina, la representación incluía a la pintora María Marta Pepé, autora de una excelente representación sarcástica de un ejecutivo de nuestro tiempo. Y con ella los grandes maestros, Jorge Ludueña, Enrique Omar Sobisch, Julio Pagano, Joaquín Ezequiel López Linares y los jóvenes valores Abel Rasskin, que obtuvo un voto para el gran premio, Carlos Néstor Lantero Bustos y Carlos Barbieri. De Brasil estuvo presente en el certamen, aun cuando compareciera fuera de concurso, Armando Sendín, pintor de dilatada trayectoria en certámenes

internacionales, ganador de algunas de las bienales más importantes del mundo. Sus obras: *I Tesis, II Antítesis* y *III Síntesis* (tríptico del trabajo humano), causaron gran impacto y merecieron una citación especial del jurado. De Colombia participó Silvio Vélez; de Cubas, Lorenzo Mena Rigali; de Chile, Eduardo Martínez Bonatti e Iván Vial, todos ellos corroboraciones del gran momento que pasa la pintura iberoamericana. Dos países del extremo Oriente, China y Japón, estuvieron representados en el certamen por Roberto Liang y Tomío Yamada. Y de la muy cualificada representación de los Estados Unidos hay que destacar a Mil Lubroth, con dos interpretaciones, una simbólica y otra abstracta de gran calidad plástica. Finlandia tuvo una única representante, Totte Mannes. Francia estuvo presente a través de la obra de un excepcional creador de imágenes, Henri Dechanet.

CONTINUIDAD DE LA TAREA

Como ya hemos señalado más arriba, el certamen constituyó una manifestación de sorprendente interés; así lo han acreditado algunos de los críticos más destacados de la vida nacional y el numeroso público que ha visitado la exposición, casi todo él compuesto por comerciantes e industriales madrileños, miembros de la Cámara. Las palabras del presidente de la Corporación, Adrián Piera, en el acto inaugural, vienen a garantizar la continuidad de esta tarea, originada en un propósito de aumentar las perspectivas de la actividad de la Cámara y de plantear una experiencia modélica que pueda servir de base para la organización de la Bienal de Madrid, que nuestra ciudad tanto necesita y que ningún organismo público ni privado, ni entidad comercial alguna se ha preocupado hasta la fecha en planteárselo con la eficacia e interés con que la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid lo ha hecho.—*JAVIER LECUONA-BENGOLEA (General Pardiñas, 92. MADRID-6).*

EL LENGUAJE COMO REFLEJO DE LA ANGUSTIA DEL TIEMPO EN LA POESIA DE FRANCISCO BRINES

En la obra más reciente de Francisco Brines, *Insistencias en Luzbel* (1977), el poeta empieza la segunda parte con el siguiente poema, titulado y dirigido «Al lector»:

En las manos el libro.
Son palabras que rasgan el papel
desde el dolor o la inquietud que soy,
ahora que todavía aliento bajo tu misma noche,
desde el dolor o la inquietud que fui,
a ti que alientas debajo de la noche
y ya no estoy.
Crees que me percibes en estas manchas negras del papel,
en ese territorio, ya no mío, de la desolación.

Las saqué del vacío,
pude mudarlas por silencio,
y ahora serían ellas el espejo de mí, no de vosotros.
Esta es mi herencia sórdida,
fue un gesto que amé en otros, y en ellos aprendí
este vicio secreto que os transmito,
por si el dolor que padecéis no os fuese suficiente,
o acaso precięéis de un dolor que pervive sin carne.
Agotadme, cegadme con vosotros, en la muerte que os habrá de llegar,
y decidme, si acaso lo sabéis, ¿quién nos hizo? (1).

Para explicar el verdadero significado que tiene el lenguaje para Francisco Brines hay que fijarse en dos conceptos vitales para comprender su modo de pensar: su concepto angustioso del tiempo que pasa y su concepto de todo lo que queda fuera de los límites del tiempo y del espacio, o sea, la nada. La segunda parte de *Insistencias en Luzbel* lleva el subtítulo «Insistencias en el engaño». ¿Cuál es el significado de este subtítulo? La respuesta se encuentra en los cuatro versos que sirven de prólogo a esta segunda parte:

Nacimos inocentes; hoy, culpables.
¿Qué significa el tiempo? Devastados.
Nacemos inmortales; hoy mortales.
El nombre de la vida es el Engaño.
(*Insistencias*, p. 35.)

Toda la aplastante angustia de Francisco Brines y, en consecuencia, el reflejo de esta angustia en el lenguaje que utiliza, se basa en el conflicto psíquico que surge cuando el hombre, que de niño se creía inmortal, pierde la fantasía de su paraíso primordial y por primera vez se enfrenta con el hecho de su propia muerte. Este conflicto

(1) Francisco Brines: *Insistencias en Luzbel* (Madrid, Visor, 1977), p. 37. Las demás citaciones de esta misma obra vendrán con páginas en el texto. Las otras obras importantes de Brines son *Las brasas* (1960), *Materia narrativa inexacta* (1965), *Palabras a la oscuridad* (1966) y *Aún no* (1971). Todas estas obras figuran en *Poesía 1960-1971. Ensayo de una despedida* (Barcelona, Plaza y Janés, 1974).

se refleja en *Insistencias en Luzbel* en la estructura misma de la obra. Toda la primera parte de la obra, que tiene el mismo subtítulo que el título de la obra trata de la destrucción de antiguos mitos, la historia de Luzbel, el paraíso terrenal y terrestre, la vida después de la muerte, sea en un cielo o en un infierno, y la sustitución de estos mitos por un nuevo mito personal de Brines: que el hombre, al perder la vida, cae en el hondo abismo del olvido. En una entrevista muy reciente con Isabel Burdiel, Brines explica este mito personal: «... el mito es el mío personal, creado desde la poesía: la Nada como posibilidad frustrada, y que, al transformarse en Ser, o Vida, es condenada al Olvido. El Olvido es la nada manchada por la vida. El proceso al que aboca hace que llame a la Vida, Engaño. Luzbel es, pues, en la metáfora, el término que se corresponde con el Olvido.» (2).

Los poemas de la primera parte de *Insistencias en Luzbel* representan en parte el esfuerzo del poeta por imaginarse a sí mismo en un estado del no ser. Dada la interpretación especial que tiene Brines de los antiguos mitos, si le fuera posible al hombre regresar a un estado puro del no ser, sería lo mismo que volver al estado paradisíaco en términos bíblicos. Lo más importante es que al crear su mito personal, Brines crea una nueva dialéctica poética, un lenguaje especial para expresar sus ideas existenciales y existencialistas.

A pesar de las insistencias en el olvido de la primera parte de *Insistencias en Luzbel,* el poeta, hombre sensible y pensante, quizá más consciente de sus cinco sentidos que la mayoría de la gente, quiere insistir en lo que tiene a mano: la Vida. Aunque la vida según él es el Engaño, por lo menos es lo que le queda ahora, y, a pesar de lo que le espera después de la vida (desde el punto de vista de Brines, el aniquilamiento personal completo), hay una variedad de experiencias que se puede saborear mientras le quede a uno tiempo.

Desde luego, la actitud de Brines hacia la poesía y, en consecuencia, hacia el lenguaje se basa en su arraigado Existencialismo. El poema que hemos visto hace un rato, «Al lector», tiene su base en obras anteriores, en las que Brines va desarrollando poco a poco la dialéctica poética que forma su obra más reciente. La primera obra de Brines, la que le ganó el premio «Adonais» en 1959, fue *Las brasas.* El título, como es el caso con todas las obras de Brines, tiene significado especial. Así nos lo explica el poeta en otra entrevista con Rafael Alfaro: «*Las brasas:* lo que arde sin llamas, en proceso de ex-

(2) Isabel Burdiel: «Entrevista a Francisco Brines», *Cuervo Cuadernos de Cultura,* noviembre 1980, pp. 36-37. Esta ès una de tres entrevistas que incluye Burdiel con selecciones de todas las obras de Brines, incluso seis poemas inéditos, en esta monografía dedicada a la vida y obra de Brines. Es de sumo interés para todos los admiradores de la obra de Brines.

tinción (es el libro más lírico y sensorial de todos)» (3). La segunda obra de Brines es *Palabras a la oscuridad*, publicada en 1966, que también tiene un título altamente significante: «*Palabras a la oscuridad:* las palabras que, expresando al hombre que es el poeta, viven apagándose, borrándose (será ahora el concepto el eje director del nuevo libro).» (4).

Se ve de lo que nos dice el propio poeta la relación importante que existe entre su cosmovisión y su actitud ante el lenguaje. En un poema de *Palabras a la oscuridad* nos revela toda la amargura y la desilusión de su descubrimiento de lo que él considera que es el destino trágico del hombre: la muerte. El poema se titula «Palabras aciagas»:

Mirabas el mundo,
creías, era la fe.
... ...
Son ahora muy pocas las creencias,
y para enfrentarse a la ruindad vergozosa del mundo
la llama de tu espíritu es mezquina,
y estás en la edad de los hombres (5).

El significado de estos versos radica en la conciencia de la destrucción gradual del tiempo, en lo que llama Brines «un empobrecimiento sin pausa desde la adolescencia a la vejez» (6). Sobre todo vemos la destrucción de antiguos mitos y la pérdida del hombre de sus ilusiones. En términos estéticos, por otra parte, el poeta ha perdido ánimo e inspiración y siente la inutilidad de lo que hace, a la vez que siente la necesidad de seguir escribiendo para tratar de revelarse a sí mismo y, aunque no es posible, revelar el enigma de la vida.

Hay otro factor importante que nos destaca el conflicto interior del poeta. Como ha observado Carlos Bousoño, el poeta muchas veces se dirige a sí mismo con la forma «tú», como si hablara con un *alter ego* (7). Este desdoblamiento, que también puede surgir en la forma de poeta-hablante, evoca aún más la dualidad del hombre que a la vez que busca sobreponerse al tiempo permanece irremediablemente anclado en él. Dado este conflicto, que nos recuerda mucho

---

(3) Rafael Alfaro: «Experiencia de una despedida», *Cuervo Cuadernos de Cultura*, noviembre 1980, p. 15.

(4) Alfaro, p. 15.

(5) Brines: *Poesía*, p. 293. Otras citaciones de esta misma obra vendrán con páginas en el texto.

(6) Alfaro, p. 16.

(7) Carlos Bousoño, «Prólogo», en Brines: *Poesía*, p. 75. Se trata de uno de los recursos de distanciamiento que usa Brines.

la poesía de Antonio Machado, ¿qué significado pueden tener el poeta y su obra? En los últimos versos del mismo poema que acabamos de citar, «Palabras aciagas», encontramos la respuesta:

En la soledad has escrito estas palabras
y estás ardiendo:
húndelas en la oscuridad.

(*Poesía*, p. 293.)

O sea: palabras a la oscuridad, pero hay que fijarse en el contraste importante entre el hombre de carne y hueso, el que está escribiendo estas palabras y que, como nos dice, está ardiendo, y el que quiere hundirlas en la oscuridad. Aquí, en este contraste, reside todo el conflicto: por un lado, el que siente y sufre y que quisiera encontrar una posible salvación en sus obras, y por otro, el que no se fía del significado ni de las palabras ni de sí mismo, que presiente lo absurdo, la falta de sentido de lo que hace. Este presentimiento que empieza con *Palabras a la oscuridad* va adquiriendo fuerza hasta terminar en la angustia existencialista que encontramos en su última obra.

La actitud de Brines ante las palabras la encontramos en otro poema de su siguiente obra, *Aún no*, publicada en 1971. El título del poema en cuestión es uno entre los varios títulos que sirven para destacar el tema: «Signos vanos». En este poema se trata de una experiencia amorosa más o menos banal que le hace al poeta reflexionar sobre la falta de sentido de su propia vida y de la vida en general. La clave del poema, sin embargo, no se encuentra en la experiencia que constituye la parte anecdótica, sino en los últimos versos, unos versos que nos pintan la inmensa soledad del poeta para quien la poesía es un modo no sólo de tratar de dar significado a la propia vida, sino también de sobreponerse al tiempo, aunque sabe que no puede ser. No puede ser precisamente porque las palabras mismas son «signos vanos del tiempo», y así termina su poema:

Y a este día
de confusa costumbre
lo canso un poco más, y en el papel
he trazado palabras, signos vanos
del tiempo, porque pido bondad,
y me rodean cosas que no me dan bondad, aunque acompañen,
y esta casa está sola.

(*Poesía*, p. 310.)

Vemos claramente el esfuerzo del poeta por cerrar el abismo entre él mismo y todo lo que queda fuera de él. La soledad es tan constante en la poesía de Brines como en la de Machado. Las palabras son las encarnaciones del deseo del poeta de encontrar el calor y la bondad que le faltan, pero tampoco ellas pueden darle lo que más desea: librarse de los límites del tiempo.

Así como el poeta no encuentra el calor y la bondad que busca ni en las experiencias efímeras de la vida diaria ni en las palabras, tampoco los encuentra en su relación con el lector. Volviendo al poema con que empezamos este estudio, «Al lector», vemos que en él destacan dos cosas: por una parte, el deseo del poeta de hacerse comprender; pero, por otra parte, el conocimiento seguro de que existe un abismo infranqueable entre el hombre que escribe las palabras y el que las lee. Este abismo, además, se basa en otro que ya vimos en los poemas de sus obras más tempranas: la distancia enorme entre el hombre que escribía las palabras y el que quedaba revelado en ellas. La tensión poética en muchos poemas de Brines tiene su base precisamente en esta distancia, la conciencia del propio poeta de la separación entre el hombre de carne y hueso que vive la vida cotidiana y el que se revela en sus poemas. En la entrevista con Isabel Burdiel, mencionada antes, Brines alude a esta dicotomía y, además, al problema que implica en relación al lector: «Yo diría que, en mi obra, la vida, entendida de un modo nada estricto, es el *origen del poema*, pero que, a su vez, esa vida, *tal como se presenta al lector*, es el resultado del poema. Son dos realidades distintas, las dos verdaderas, que se complementan y que tan sólo en mí, no en el lector, alcanzan su unidad» (8). La tensión poética desde el punto de vista del lector radica en la imposibilidad de resolver estas dos realidades.

En el poema «Al lector», la tensión poética se basa en la correlación de la distancia que hay entre el poeta y el lector con la que existe entre el poeta y él mismo, el hombre de carne y hueso. Esto se refleja en la estructura del poema. En la primera estrofa destaca la falta de significado de las palabras, pero, ¿cuál es la base de esta falta? Reside precisamente en la gran distancia entre las palabras y el que las escribe. Lo que expresan estas palabras no puede, de ninguna manera, equivaler al *dolor* o la *inquietud* que es el poeta. Las emociones del hombre deberían manifestarse como una realidad viva, por medio de las palabras, pero resulta que revelan poco o nada. La distancia entre poeta y lector queda expresada en el juego de tiempos del tercero y quinto versos. Aquí, el lenguaje del poeta refleja

(8) Burdiel: *Entrevista*, p. 35.

el paso del tiempo, que nos lleva desde el presente hasta el futuro, desde la existencia del poeta hasta el momento en que deja de existir él, pero quizá sigue el lector. El lenguaje, sobre todo la dicción de esta estrofa, refleja el conflicto que plantea. Frente al dolor y la inquietud del poeta tenemos palabras que rasgan el papel. La conciencia de existir ahora mismo se refleja en la insistencia en la palabra *aliento*, que recibe el acento del verso, igual que *alientas*, que recibe también el acento del verso. La cuestión ontológica que recorre toda la poesía de Brines se ve evocada en el contraste de *soy* y *ya no estoy*.

Un aspecto muy importante del poema es la relación muy especial que propone el poeta con su lector. Quiere que el lector no sólo sienta la angustia del poeta, sino que se dé cuenta de la suya propia, y además que comprenda las razones del poeta para practicar su «métier», lo que él llama su «herencia sórdida» o «vicio secreto». Muy importantes son los primeros versos de la segunda estrofa, porque revelan el anhelo del poeta de establecer un eslabón vital entre él y su lector.

Un aspecto fundamental en la relación entre el poeta y el lector es que el mismo poeta es, desde luego, lector de su propia obra y no siempre esperaba lo que le sale en ella. En otra entrevista con H. Alvarado Tenorio, Brines discute lo que él considera que es la actitud del poeta ante su propia obra. Se destaca en este caso el desdoblamiento inevitable de poeta-lector: «Es el poeta el primer lector del poema, y también el más sorprendido por sus resultados, pues, aunque muchas veces parte de unas premisas externas, sabidas, le son fatalmente engañosas, ya que siempre existe el encuentro de un descubrimiento imprevisible» (9). Para Brines, como para los demás poetas de la segunda generación de la posguerra, la poesía es un modo de conocimiento, sea de sí mismo o del mundo exterior. Y, además, el poeta, al descubrir su propia esencia humana, siente la de los demás.

El espejo, símbolo complejo de multitud de cosas, tiene una función especial en la segunda estrofa. Si el silencio es espejo del poeta, las palabras en el poema son el espejo de todos los lectores posibles que se enfrenten con estas palabras y que por ellas traten de llegar al alma de quien las ha escrito. El camino que toma el lector para llegar al alma del poeta es en realidad el camino que sigue para encontrarse a sí mismo, para ponerse en contacto con su propio centro vital al verse reflejado en las palabras del poeta.

---

(9) H. Alvarado Tenorio: «Con Francisco Brines», *Cuervo Cuadernos de Cultura*, noviembre 1980, p. 22.

Se trata aquí de una función fundamental del poeta: la de servir como reflejo de los anhelos y los dolores de toda la humanidad y expresar así la condición humana. En este sentido, es muy acertada una observación de Juan Eduardo Cirlot sobre el simbolismo del espejo: «Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación —o de la conciencia—, como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste —según Scheler y otros filósofos— es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo» (10). Las palabras, en fin, por imperfectas o aun defectuosas que sean, son el único código auténtico y válido entre poeta y lector.

Al transmitir su propio dolor existencial de hombre «culpable», el poeta es portavoz del lector, reflejando el dolor y la angustia de éste. Esto explica la estrofa final, en que el poeta subraya su preocupación principal, que ha sido la base no sólo de este poema, sino de toda su obra: el anhelo inútil de resolver la cuestión ontológica. Así en el último verso el poeta le da al lector su «herencia», y le hace la pregunta fundamental: «y decidme, si acaso lo sabéis, ¿quién nos hizo?». Que no nos engañe el tono quizá aparentemente irónico de esta pregunta retórica. El dolor y la inquietud que nos señaló el poeta en su primera estrofa siguen vivos en el poema, por más que él no se fíe del significado de las palabras. El poeta quiere que el lector le sienta por estas palabras y, además, que las palabras sean el reflejo fiel del lector.

En el último poema de *Insistencias en Luzbel*, «El porqué de las palabras», el poeta explica con bastante detalle su actitud con respecto al papel del lenguaje. No es que haya tenido amor por las palabras, nos dice, porque son *«vagos signos, / cuyo desvelamiento era tan sólo / despertar la piedad del hombre para consigo mismo»* (p. 83). Recordamos el mencionado poema «Signos vanos», de *Aún no*, y comprendemos que otra vez el poeta se siente frustrado ante los límites del lenguaje. Lo principal es que para Brines las palabras quedan limitadas a la forma, lo que llama él la separación entre la luz que cae en las cosas y «la cáscara extinta». Mientras las palabras son la forma, las emociones y los dolores son la sustancia, y aquí fallan las palabras porque no llegan a la esencia de las cosas y los seres. El concepto del lenguaje que tiene Brines se basa en dos ingredientes muy esenciales y, a la vez, contradictorios: la lucidez y la ambigüedad. A la vez que busca Brines la mejor lucidez posible

(10) Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, tercera edición (Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1979).

de expresión, las experiencias que revela son complejas y, a veces, oscuras y precisamente por eso el poeta siempre busca precisión de las palabras. La complejidad de la poesía de Brines, como la de Machado, radica en su visión de la vida y no en un lenguaje artificial ni rebuscado. Así nos explica el poeta su actitud:

> Creo que la evolución expresiva de mi poesía ha ido en la dirección de ese encuentro conjunto de ambigüedad y lucidez, determinado ello por la índole misma de las experiencias reveladas, o quizá porque la vida, según se me presenta ahora, no es sino ambigüedad, y el intento de encontrarle algún sentido demanda una lucidez tan necesaria como imposible, y aún quizás inútil (11).

En la poesía de Francisco Brines encontramos que el lenguaje es el fiel y auténtico reflejo de la angustia existencial del poeta, de su conflicto interior que resulta de dos fuerzas contrarias: por un lado, un deseo constante y poderoso de superar los límites del tiempo y, por otro, la convicción muy segura de que el lenguaje no le va a proporcionar la realización de su deseo. Lo que sí puede hacer el poeta es dejar su obra, la expresión sincera y válida de su íntimo sentimiento de la vida y este sentimiento, al transmitirse a los lectores de ahora y en adelante, les pone en contacto con sus propias preocupaciones más vitales. En el caso de todo poeta superior, como Brines, lo concreto y personal llega a ser universal.—*CAROLE A. BRADFORD (Gaztambide, 26, 5.º A, Madrid-15).*

ALGUNAS APROXIMACIONES AL CINE IBEROAMERICANO ACTUAL

Estas consideraciones sobre el actual movimiento cinematográfico en América Latina tienen un carácter algo aleatorio, porque dependen de visiones fragmentadas por la distancia y el aislamiento, esa incomunicación inveterada que responde tanto a razones comerciales (que siempre cuentan tratándose de cine) como a los problemas propios de estructuras diversas que nunca se han puesto de acuerdo para aunar esfuerzos que —hasta cierto punto— tendrían la ventaja de una lengua y una cultura afines; si no iguales por lo menos básicamente comunes.

---

(11) Burdiel: *Entrevista,* p. 38.



Tizuka Yamasaka: *«Gaijin»*



León Hirzman: *«Ellos no usan chaqué»*



«Manhã submersa»



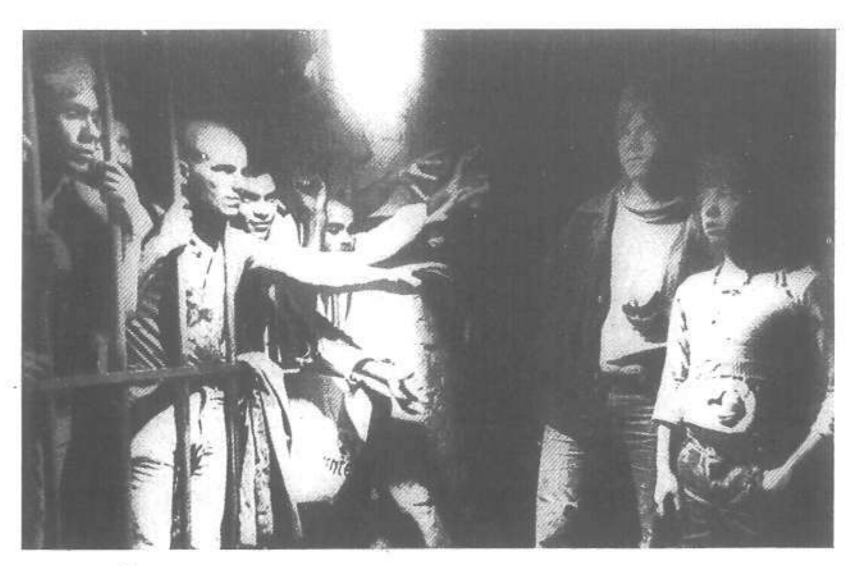
Luis Filipe Rocha: *«Cerromaior»*



Glauber Rocha: *«A idade da terra»*



Glauber Rocha



Héctor Babenco: «*Pixote*»

El punto de partida de estas reflexiones es el único certamen dedicado al cine iberoamericano que se realiza en España (1), el Festival de Huelva, que desde hace siete años (el último transcurrió entre el 7 y el 13 de diciembre del año pasado) realiza una interesante labor de difusión, que se ha acrecentado con el tiempo. En cada edición se plantea el mismo problema: ¿cómo hacer para que este atractivo festival trascienda hacia nuevas esferas, prolongándose en un mayor conocimiento mutuo? Hay muchas causas para que la pionera actividad de Huelva —tan valiosa en sí misma— no conduzca a la obvia difusión posterior del filme iberoamericano en los circuitos regulares. La primera, sin duda, es más bien crematística: los distribuidores comerciales no parecen demasiado interesados en el cine que se produce en las repúblicas del continente americano. Tampoco suelen tener estas cinematografías la organización necesaria para propulsar su difusión en el exterior. Y muchas veces, cuando llegan a los festivales como Huelva, Benalmádena o incluso San Sebastián las copias de filmes latinoamericanos, se comprueba que están subtituladas en inglés o francés. O sea que sus productores piensan sobre todo en otros mercados.

Así llegamos al aislamiento mutuo, no solamente entre España y América (tan frecuente en todos los órdenes de la cultura) sino al aislamiento entre los cines del propio continente.

Este aislamiento tiene raíces históricas. La unidad política entre las antiguas colonias españolas fue un ideal soñado por los libertadores, Bolívar y San Martín, pero los egoísmos locales, sumados al interés de las grandes potencias en la debilidad del antiguo imperio, fragmentaron el continente acentuando las diferencias. Aún ahora los proyectos de unificar las políticas iberoamericanas, a veces comenzando por un hipotético mercado común económico (cuya fuerza sería indudable frente al proteccionismo europeo o norteamericano) que se ha concretado a tropezones en la ALALC y el Pacto Andino, siguen chocando con los intereses creados (y ajenos). La suerte de este enorme grupo de naciones sigue en la indefensión y el acoso, con gravísimos problemas económicos y estructurales.

En el campo cultural se aprecia un proceso similar. La poderosa originalidad de las literaturas y el arte se diluye casi siempre en la penuria o la indefensión, lucha trabajosamente con las fragmentaciones ya aludidas, se refleja inevitablemente en el «mercado» cultural dominado por los países centrales. En el cine, que es a la vez industria, estas contradicciones se manifiestan más claramente que en las demás expresiones artísticas. De nada sirve que ese mercado

(1) Desde hace dos años, se realiza un certamen similar en Biarritz, Francia.

potencial —que unido a España significaría más de trescientos millones de espectadores— sea uno de los más grandes del mundo, teniendo en cuenta la unidad idiomática. Así como el cine español —sumido en sus propios problemas económicos— carece de vínculos apropiados con las cinematografías latinoamericanas, también esas respectivas industrias sufren por sus propias debilidades de estructura, que les han impedido hasta ahora proyectos comunes y una difusión mancomunada. La paradoja es real y harto conocida: los cineastas latinoamericanos suelen encontrarse únicamente en los festivales extranjeros.

IDENTIDADES Y DIFERENCIAS

Ya hemos dicho que el valioso ejemplo de Huelva es único en España. Por eso no resulta casual que el primer libro dedicado íntegramente a reflejar un panorama de *todos* los cines iberoamericanos no se haya intentado aquí en España (una modesta excepción, fragmentada, es la serie de artículos que hemos publicado en esta revista, desde hace cuatro años) ni en ninguno de los países de América, sino en Francia. El libro en cuestión (2), es una obra colectiva dirigida por Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dragon, que abarca país por país «la historia, la economía, las estructuras, los autores y las obras» de cada una de estas cinematografías.

Esta valiosísima obra, que se comentará oportunamente, es, como decimos, el primer panorama totalizador de una realidad poco conocida y ya en esto posee una virtud esencial. Pero la misma heterogeneidad de sus enfoques particulares (cada cinematografía es comentada y establecida por especialistas de cada país) es un testimonio del aislamiento en que viven los realizadores iberoamericanos. No obstante, de esta suma de compartimientos estancos surge la conciencia de algunos puntos en común, que animan las obras más valiosas del cine de América Latina. Esto es, la necesidad de reflejar e interpretar la realidad caudalosa y multifacética de estos países, de rescatar su identidad y plantear sus problemas, de proyectar sus vivencias en la creación de imágenes intransferibles de su mundo.

De todo esto y de los filmes que se hacen surge también una suma de imágenes (más que una suma una multiplicación) que en conjunto permite sospechar que el cine de América Latina, en su diversidad,

(2) *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, ouvrage collectif établi sous la direction de Guy Hennebelle et Alfonso Gumucio-Dagron. Avant-Propos de Eduard Bailby et de Louis Marcorelles. Préface de Manuel Scorza. Avec la concours de Paulo Antonio Paranagua et René Predal. Ed.: Nouvelles editions Pierre L'Herminier, París, 1981.

posee sin embargo una serie de rasgos comunes a todos: la geografía y el hombre, la historia y la sociedad, aparecen inevitablemente en un registro que sólo pertenece al continente.

Tras señalar que «la condición colonial es el rasgo fundamental de América Latina después del descubrimiento», Carlos Scorza enumera esas dependencias: colonia española de 1472 a 1824, colonia inglesa hasta comienzos del siglo XX, «si no de derecho, de hecho», y desde comienzos de este siglo hasta ahora, sumisión más sutil al imperio norteamericano, por medio de la economía, pero a veces también por ocupación militar...

> «Toda obra de arte original —dice Scorza—, en una sociedad dominada, es una empresa titánica. Pues su creación, su imaginación, su fantasía y sus fondos históricos están mediatizados, reprimidos, sofocados por la ideología del dominador.»

También Scorza resume con exactitud el problema que nos ocupaba desde el principio de estas notas:

> «Ni la imaginación, ni el poder del sueño o la invención de los cineastas de América Latina son menores que las de los novelistas o los poetas. El cine latinoamericano lo ha demostrado ya en filmes memorables. Pero a la inversa de la literatura, que en última instancia exige sólo una simple hoja de papel, el cine es un arte cuya existencia reposa sobre una condición *sine qua non:* la intervención de una estructura industrial. En este caso, una industria, una tecnología y una red de distribución, que deben entrar en competencia con las de los países desarrollados y especialmente con los Estados Unidos. David contra Goliat.»

Más adelante subraya Scorza el dilema crucial que se plantea al cine (y la cultura) latinoamericana:

> «... El cine se enfrenta de tal modo al mismo desafío inicial de la literatura latinoamericana: para ser auténtico necesita describir la realidad. Pero si es auténtico es subversivo. Y si es subversivo es inaceptable. Para las burguesías latinoamericanas, que controlan las mass-media, es un cine invisible. Ahora» (3).

Aun teniendo en cuenta todas estas limitaciones, cuyos emergentes lógicos son el problema económico y la censura, se hacen esfuerzos —titánicos de verdad— para emerger a la superficie. Naturalmente hablamos de obras que de algún modo intentan decir algo auténtico con mayor o menor suerte. Porque la dependencia y el oportunismo también generan productos híbridos, complicados con el consumo fácil de re-

(3) *Op. cit.*, p. 8.

cetas ínfimas. Esto se da, por supuesto, en las cinematografías más amplias y que tienen posibilidades comerciales, como México, Argentina y Brasil. Las mismas que intentan, de vez en cuando, un «cine de autor» más o menos independientes. Pero antes de reseñar algunos ejemplos recientes, vistos en festivales (especialmente Huelva) o en reseñas de la Filmoteca Española, conviene definir un poco las áreas y las características de los cines latinoamericanos, después de los cambios revulsivos ocurridos en los últimos años.

EL CINE VISIBLE Y EL INVISIBLE

Después de los intentos de renovación e identificación propia producidos en la década de los sesenta —el llamado *nuevo cine* argentino y sobre todo el *cinéma nôvo* brasileño—, una línea de renovación y a veces de ruptura tiene lugar en los últimos años. Asimismo, surgen proyectos de cinematografías propias en países que no tenían o no tienen estructuras industriales comparables a las de Argentina, Brasil y México. Chile y Venezuela producen obras de interés, por ejemplo.

En Chile surgen autores originales a principios de la década del setenta (y fines de la del sesenta), como Raúl Ruiz, Patricio Guzmán y Miguel Littin. Pero este desarrollo se quiebra violentamente en 1973 con el golpe militar de Pinochet y casi todo el cine chileno renovador pasa al exilio, donde con mayor o menor suerte prosigue su labor. Raúl Ruiz en Francia, Miguel Littin en México, Guzmán en Cuba o España, otros menos conocidos en Alemania Oriental... (Por cierto ese capítulo del cine latinoamericano en el exilio es un dramático producto de las convulsiones del continente, una situación extrema que agrava las dificultades tradicionales.)

En Venezuela, el movimiento para la creación de un cine (casi inexistente hace algunos años) se vitaliza en los años setenta y parece llegar ahora a una cierta perspectiva de consolidación, basada en la ayuda estatal. Sin embargo, no han surgido hasta ahora cineastas maduros y aún falta reencontrar un momento de verdadero despegue creador. La gran experiencia precursora de Margot Benacerraf con *Araya* (1958) no tuvo seguidores inmediatos y es ahora cuando podría producirse una cosecha nueva.

Entre los países con mayor estructura cinematográfica, Brasil es el que posee actualmente mayor volumen de producción y que demuestra mayor vitalidad creadora. México, el gran productor de un cine populista y comercial en los años cincuenta, prosigue una crisis de valores y dificultades económicas que no han resuelto excepciones

valiosas y esporádicas. En Argentina, esos mismos problemas se agravan por la censura, el exilio de muchos de sus mejores realizadores y actores, y por una situación económica general que no estimula la aventura creadora.

Pero entre tanto, hay intentos de crear un cine en países que hasta hace poco no contaban en la historia. Bolivia ha dado un gran cineasta continental, Jorge Sanjinés, a pesar de sus dificultades y exilios recurrentes. Perú, con tropiezos y altibajos, acentúa una línea indigenista poco común, que se explica por la gravitación de sus poblaciones indias, que conservan lengua y costumbres. Comienzan a desarrollarse proyectos en Colombia, Ecuador, Puerto Rico... Y en medio de sus luchas sangrientas, empiezan a registrarse testimonios (casi siempre documentales) en El Salvador, Nicaragua, Guatemala... Aún menos conocidas son las esporádicas y aisladas tentativas de Panamá, Honduras, Jamaica, Guyana, Costa Rica y Surinam.

El cine cubano, surgido prácticamente con la revolución, convertido en una producción estatal, es en sí un caso especial, con obras de gran valor y un gran desarrollo del filme documental y didáctico. Sus problemas propios, incluso su línea ideológica particular, merecen un espacio aparte (4).

Haciendo una división sumaria, podría decirse que el cine latinoamericano se resuelve ahora en tres instancias diferentes, pero no excluyentes o aisladas: el cine más o menos industrial, en sus dos facetas del entretenimiento àlienado y la expresión; el cine de intención política directa, clandestino o no; el cine de los creadores latinoamericanos en exilio, que no es necesariamente político en sentido absoluto y que a veces se enfrenta a la disyuntiva de perder su identidad y asimilarse al de los países que lo reciben.

Una «tercera vía» es la adoptada por algunos cineastas brasileños. Conscientes de la escasa repercusión de los filmes políticos de «liberación» (ya sea por esquematismo, o por imposibilidades de difusión) y del ambiguo narcisismo en que suele desembocar el «cine de autor» mimético cuando no reposa en algún tipo de autenticidad, realizadores como Carlos Diegues, Héctor Babenco, León Hirzman, Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor y otros más jóvenes, se alejaron tanto del *cinéma nôvo* original como del filme servilmente comercial o escapista. (Por cierto muchos de los citados fueron fundadores del *cinéma nôvo,* como el malogrado Glauber Rocha, que también lo intentó, pese a su exilio) (5).

---

(4) En Huelva se presentó «Guardafronteras», de Octavio Cortázar. Un *film* correcto en una línea de *film* de aventuras con fondo político.

(5) En Huelva se realizó un homenaje a Rocha, con exhibición de la mayoría de sus *films* y una mesa redonda.

Un precursor brillante de esta vía fue Joaquim Pedro de Andrade con *Macunaima* (1969). Pero la vía del filme de entretenimiento y/o erotismo, con un sustrato de ironía o sátira social, como el notable *Tudo Bem,* de Jabor, se acentuó cuando se produjo una cierta liberalización de la censura, en los últimos años. Los resultados, después de un tiempo de desmoralización y confusión, son a menudo notables, como se verá a continuación.

NUEVOS Y VIEJOS CAMINOS

A través de los filmes vistos en Huelva y, ocasionalmente, en la filmoteca o en los Festivales de San Sebastián y Benalmádena, se advierte que el cine brasileño es el que mejor soporta la coyuntura actual, tanto expresiva como económica. Las elipsis necesarias para obviar la censura (resueltas con ingenio y talento en *Macunaima)* son al parecer menos necesarias ahora. Un buen ejemplo de ello es el excepcional filme de León Hirzman *Eles nao Usam Black-Tie* (6). Las diferencias entre explotadores y explotados, entre una sociedad opresiva y los individuos, están perfectamente aclaradas, pero sin maniqueísmos. Especie de fresco social e íntimo de diversos personajes obreros (de allí el título), confluye en una huelga «salvaje», hecha contra el deseo de los delegados de empresa en una fábrica. La madurez del filme, tanto en su sobriedad formal como en el tema, rehúye todo esquematismo al tiempo que dibuja perfectamente la realidad.

También resultan significativos los filmes recientes de otro de los fundadores del *cinéma nôvo* de los años sesenta: Carlos Diegues. *Xica da Silva* (1976) es un filme espectacular de tipo histórico, con ciertas alusiones anticolonialistas y antirracistas (la protagonista es mulata) y abundante erotismo. *By, By Brasil* (1979) se propone un fresco sobre los cambios tentaculares que la industrialización produce en los confines del enorme país. Como el anterior, ejemplifica un poco más los peligros de una visión de «tercera vía», cuando el espíritu crítico queda absorbido por la factura que pasa el estado por su ayuda económica... Este peligro no se traduce en *Chuvas de verao,* bello filme intimista sobre una vejez no convencional.

Hay otras alternativas que se apartan del modelo. El honesto reflejo de ciertos elementos de la cultura popular se manifiesta en *Tenda dos milagres* (1977) y *Na estrada da vida* (1980), del gran Nelson Pereira dos Santos, el padre del *cinéma nôvo.* Y asimismo en *Iracena* (1974), de Jorge Bondansky y Orlando Senna. La sátira corrosiva de la clase

(6) Se tradujo como «Ellos no usan chaqué».

media encuentra en *Tudo Bem* (1977), de Arnaldo Jabor, un ejemplo tan logrado como feroz y divertido. También resulta valiosa la descripción que Geraldo Sarno hace del panorama político de los años treinta en *Coronel Delmiro Gouveia*, con el conflicto de una burguesía industrial autóctona devorada por el capital extranjero.

Un enfoque histórico bastante insólito se presenta en el excelente filme *Gaijin, caminhos da liberdade* (1980), de la joven directora Tizpka Yamasaki, que muestra un gran fresco de la inmigración japonesa con dramáticos y conmovedores episodios de explotación rural. Por fin, para citar solamente filmes vistos recientemente en festivales (Huelva y San Sebastián) hay que recordar el impresionante filme de Héctor Babenco *Pixote* (1980) sobre la niñez abandonada y maltratada en los reformatorios. Una obra muy interesante, que se ha comparado con *Los olvidados*, de Buñuel, aunque su enfoque es de un realismo más directo.

Un récord de producción, 101 largometrajes, mostró la potencia actual del cine brasileño, aunque esta cifra de 1978 bajó posteriormente.

Un panorama mucho menos alentador se presenta en México y Argentina. En el primero de estos países se insinuó una renovación a mediados de los años sesenta, que tuvo que luchar con una industria y una clase directriz y técnica anquisolada. Fue la época en que surgieron Felipe Cazals, Alberto Isaac (*En este pueblo no hay ladrones*), Juan José Gurrola, los hermanos Ibáñez, etc., gracias a un concurso de cine experimental de largometraje organizado por el sindicato de trabajadores del cine. Un precedente no comercial, visto fugazmente en Madrid hace dos años, fue el filme en 16 milímetros *En el balcón vacío* (1961), de García Ascot, un español emigrado. En 1965 entró en la liza del cine industrial Arturo Ripstein, con *Tiempo de morir*, sobre un relato de García Márquez.

Pero diez años después, ya asimilados la mayoría de los renovadores, la crisis se enseñoreaba otra vez del cine mexicano. Hay un sexenio, el del presidente Echeverría (el anterior al actual) en que se intenta fomentar un cine más comprometido y serio, con participación estatal. Esto también permitió la entrada de nuevos realizadores independientes en la cerrada estructura de los sindicatos cinematográficos mexicanos.

Jorge Fons (*Los albañiles*), Arturo Ripstein (*El lugar sin límites*, *El santo oficio*), Felipe Cazals (*Canoa*), Jaime Humberto Hermosillo (*Amor libre*, *María de mi corazón* —sobre un cuento de García Márquez—) y Alberto Isaac (*Cuartelazo*) figuran entre los más interesantes realizadores de la última década. Pero hay que señalar el valor de algunos directores independientes, la mayoría egresados de la escuela de cine universitaria, como Marcela Fernández Violante (*Sin embargo*

Juan te llamas) y Alfredo Joskowicz *(El cambio, Constelaciones).* Un lugar especial ocupa el gran documentalista Paul Leduc *(Reed, México insurgente, Etnocidio),* que prosigue una obra independiente, ferozmente libre y, por lo tanto, apartado de la industria tradicional.

Entre lo más reciente que hemos podido ver del cine mexicano figuraron en Huelva *El infierno de todos tan temido,* de Sergio Olhovich, y *Mojado Power,* de Alfonso Arau. El primero es un curioso relato sobre la locura y la marginación de los intelectuales. Ubicado en manicomios salpicados de «electroshocks», interesa más por el tema implícito —la rebelión irracional— que por sus logros creativos. *Mojado Power,* filme de gran éxito sobre la emigración chicana en Estados Unidos, sorprende por su maniqueísmo superficial. Por el momento, los proyectos más serios que llegan de México —donde hay una regresión a la producción bajamente comercial— pertenecen al ya citado Paul Leduc.

En Argentina, el período que se inicia en 1976 con una censura creciente y una grave crisis económica, ha dificultado la realización de proyectos mínimamente empeñosos. Entre las excepciones está *Ese infierno tan temido,* de Raúl de la Torre (según un cuento de Juan Carlos Onetti), y *Tiempo de revancha,* de Adolfo Aristarain, considerado la «revelación» de los últimos años (7). Otros directores (Kuhn, Ríos, Cozarinsky, Bejo) prosiguen su carrera en el exterior. También el documentalista más notable de este país, Jorge Prelorán, vive actualmente en Estados Unidos, donde alterna la enseñanza y la realización de cortos.

En Huelva, precisamente, hemos visto el filme más reciente de Edgardo Cozarinsky, crítico y director argentino que reside actualmente en París. Contrastando en cierto modo con sus dos filmes anteriores *(Puntos suspensivos...,* película *underground* hecha en Argentina; *Les apprentis-sorciers,* trama semipolicial sobre el exilio, hecha en París), su documental *La guerre d'un seul homme* (1981) escapa incluso a la definición de «documental». Se trata de un montaje de actualidades (casi todas francesas) de la época de la ocupación alemana en Francia. Toda esa sorprendente y en general inédita información —a la que se añaden los comentarios adocenados o pintorescamente sórdidos de las bandas sonoras colaboracionistas— está montada con los pasajes del diario parisiense del escritor alemán Ernst Jünger, que durante la ocupación era oficial de la Wehrmacht; el filme, orquestado como una serie de movimientos musicales (por cierto la música está muy bien elegida), desprende una inquietante atmósfera de humillación, cobardía y cotidianeidad. La permanencia de las pequeñas cosas de la vida: el alimento, el «pasarlo lo mejor posible a pesar de...», la pertinaz propa-

(7) En Huelva se vio «Momentos», de María Luisa Bemberg. Un *film* correctamente realizado pero convencional como una serie televisiva.

ganda, la acomodación al imperio racista alemán y el refugio en la moda, como supremacía francesa, aunque sea con abrigos de pelo de perro o sombreros de papel, se alternan en este implacable documento.

Observaba Cozarinsky que esta visión sombría (el lado antiheroico de una derrota, la pesadilla y las obsecuencias), a pesar de tener un tiempo y un espacio específicos, no estaban demasiado alejadas de su propia reflexión sobre la imagen de país ocupado que presentan ciertas repúblicas sudamericanas regidas por dictaduras militares autóctonas pero sustancialmente invasoras, en cuanto representan intereses ajenos. *La guerre d'un seul homme* es por eso un filme inquietante, un trozo de historia que retorna como un recitado incómodo de recuerdos inconfesables.

Pronto, de todos modos, habrá que prestar atención a esta diáspora de cineastas latinoamericanos que sin asimilarse del todo a sus países de adopción, se apartan también de los temas directamente relacionados con su patria de origen; entre otras cosas porque una reconstrucción transplantada sería una falsificación. Pero el cambio de escenario no implica una renuncia a su propia visión trasmutada por la distancia.

Entre los países que acogen —con cierto distanciamiento— a directores del continente (en lugar de ahuyentarlos) figuran en primer lugar México y Venezuela. En México están Humberto Ríos, de Argentina, y Miguel Littin, de Chile. En Venezuela, junto a varios cineastas de origen publicitario, hay ahora documentalistas y directores de fotografía argentinos, chilenos y uruguayos. De todos modos, lo mismo que en Europa, el acceso no es fácil para los artistas desarraigados: por lo menos mucho más difícil que en la época en que las naciones de América Latina —especialmente México y Argentina— acogieron a gran número de directores, actores, músicos y escenógrafos españoles, dándoles cabida inmediata en su industria cinematográfica.

OTROS PUNTOS DE CONTACTO

Hay otras formas de desarraigo indirecto. A veces (ha ocurrido a menudo) un determinado creador «llega» demasiado pronto, cuando la situación del cine —o la organización que requiere— aún no ha evolucionado. Quizá el caso más célebre de esta extraña situación en América Latina es el de Margot Benacerraf, directora venezolana. Cuando en su país no existía ningún cine nacional (apenas algunos filmes de coproducción, como *La balandra Isabel llegó esta tarde*, del

argentino Carlos Hugo Christensen), Margot Benacerraf realiza dos documentales de excepcional interés, sobre todo el segundo, *Araya*, de 1958.

Araya es un pueblo venezolano que ha quedado casi sin cambios desde la época en que constituía un gran emporio de la sal, en pleno siglo XVII. Su vida actual, entre la blancura enceguecedora de las salinas y la aridez oscura del pueblo sin vegetación, es dura y monótona, aislada por demás. En ese escenario austero, Margot Benacerraf y un operador, como única ayuda, realizaron este filme bello y duro, que sin duda se adelanta a todos los movimientos del nuevo cine latinoamericano.

Quizá este éxito temprano y sorprendente —premiado en Cannes, proclamado como un documento excepcional, comparado con las grandes obras de Robert Flaherty— fue un «regalo envenenado», como se dice vulgarmente. Justamente ahora en Huelva, donde es jurado, Margot Benacerraf nos cuenta su silencio inexplicable, que tiene explicaciones... Poco después del éxito de *Araya*, se abrían para ella toda clase de posibilidades, respaldadas en Francia por el interés despertado. Sin embargo una larga enfermedad primero y las dificultades propias de hacer cine en un país donde no había ninguna infraestructura preparada, fueron postergando sus proyectos. Tampoco quería hacer una película fuera de su patria, como en esos momentos era perfectamente posible para ella.

Más tarde una tarea ajena a su obra personal ocupó su tiempo: fundó la Cinemateca Nacional de Venezuela, germen probable de la afición al filme que formó a los actuales cineastas del país. Aunque no quiere hablar de ello, hay que recordar que desde hace años trabajó en un guión con García Márquez y que la realización se demoró hasta el año pasado por diversos inconvenientes. Cuando por fin estuvo finiquitado el problema, el autor colombiano anunció que retiraba su autorización.

Margot no quiere, como decimos, polemizar sobre el asunto, aunque se sabe que sus derechos están en regla. Sin duda duele el fracaso de una colaboración iniciada cuando el autor no era tan famoso y que, en el peor de los casos, tenía más posibilidades artísticas que las demás películas rodadas con temas de García Márquez, todas frustradas, excepto, en parte, *La viuda Montiel*, de Littin.

La cineasta venezolana prefiere hablar de las posibilidades futuras del cine venezolano, que son interesantes. Hay algunos realizadores valiosos, gente joven con ambiciones y, como en todas partes, se espera un apoyo oficial para respaldar la aventura.

En este encuentro de Huelva, junto a cierta decepción, el nivel de lo visto es poco alentador, especialmente en Argentina, México y Venezuela —siempre recordando que no se puede hacer un juicio definitivo sin una perspectiva mayor de la producción total— hubo ciertas sorpresas. Como «fuera de concurso», el ya citado filme francés del argentino Cozarinsky, *La guerre d'un seul homme*. Y como premio justificado, *Cerromaior*, una película portuguesa, dirigida por Luis Filipe Rocha.

Cerromaior se desarrolla en el ámbito cerrado e inmóvil de un pueblo rural, en el Alentejo, en la década del treinta. Al parecer, salvo en la frustrada transformación intentada por la revolución de abril para dar tierra a los campesinos, la situación no ha variado sustancialmente en la región. Es decir, existe una explotación secular de tipo casi feudal. El filme no se limita a un descripción de estas injusticias, sino que va mucho más lejos en una inexorable marcha dramática. En un plano se desarrolla la rebeldía del heredero más joven de la familia terrateniente, que intenta varias veces escapar del asfixiante medio; más atrás la figura siniestra y patética de su hermano mayor, el amo, que se considera sacrificado por su misión de mantener la familia y el poder. Algunos apuntes muestran a su vez la voracidad con que destruye a otros terratenientes más débiles y su vocación fascista, que coincide con el éxito de la ideología en otros países y en esos momentos.

El fondo de esta tragedia sutil es la pobreza y el silencio, la lentitud secular con que reaccionan los campesinos ante la injusticia, y que al fin estalla en una rebelión sólo individual. Un personaje clave (y riquísimo) es el de una especie de trovador errabundo, ferozmente independiente, que encarna esa rebelión casi romántica. El filme se cierra circularmente, con la muerte del terrateniente, la inmovilidad del pueblo y la escapada final del joven, que entre la ira, los fantasmas de la demencia y los prejuicios se irá de nuevo, rompiendo con el pasado.

Este filme bello y riguroso nos pone de pronto frente a la realidad de un cine pobre, casi ignorado y sin embargo sorprendente.

Una producción muy limitada, alrededor de ocho largometrajes por año y una difusión muy escasa —en España es prácticamente desconocido, y, lo más paradójico, lo mismo sucede en Brasil— hace pensar, *prima facie*, que poco podría esperarse de sus ambiciones artísticas. Sin embargo, hay ciertas circunstancias que desmienten en este caso la necesidad de una gran producción comercial y «común» para que se puedan intentar proyectos de excepción.

Tal como lo explica Luís Filipe Rocha, el problema consiste en alcanzar una subvención estatal (del Instituto Portugués do Cinema), cosa que no es fácil por la escasez de dinero disponible y las posibilidades de «manipulación» a favor de unos sobre otros. Pero una vez conseguido el apoyo, la libertad del realizador es ilimitada, sin que el Instituto se inmiscuya con cualquier clase de censura o presión. Gracias a esto han aparecido filmes de gran rigor artístico, como la citada *Cerromaior, A culpa,* de Antonio Victoriano d'Almeida, o *Manhã Submersa,* que también vimos en Huelva y que es un relato intimista de gran belleza y fascinante atmósfera.

Precedidos por el veterano Manoel de Oliveira, un extraño vanguardista que recién ahora, después de cincuenta años en el cine, es reconocido por la crítica europea, se alinean nuevos directores de valor. Oliveira *(Amor de Perdição, Francisca)* ha desarrollado un estilo exasperadamente teatral, barroco y gestual, casi operístico, que resulta discutible y fascinante. Y por cierto agresivamente anticomercial, pese a su predilección por el melodrama.

En conclusión, esta recapitulación centrada en Huelva nos sugiere un corolario evidente: bien venidos los festivales si consiguen —como en este caso— dar a conocer la obra de los cineastas que no pertenecen al coro mimético de las grandes industrias multinacionales.— *JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

ELADIO CABAÑERO: POETA DE LA REALIDAD

Hablar de la poesía de Eladio Cabañero implica ubicarnos en un tiempo y un espacio. El espacio es La Mancha, que aparece en su obra no sólo en referencias directas, sino en toda su habla. El tiempo, el de la publicación de su primer libro: 1956.

Muchos han llamado al grupo de poetas que publica por este tiempo Segunda Generación de Posguerra, ya que recogen en su obra características establecidas por la generación anterior —los llamados poetas sociales, que hicieron de la palabra poética un instrumento para transformar el mundo. Mas, para poder hacer esto, es necesario estar muy consciente de lo que sucede a nuestro alrededor: «Para escribir poesía hay que tener bien abiertos los ojos y el alma en vela, pues algunos confunden el soñar con el dormir», dirá Victoriano Cremer.

Recogiendo estas dos líneas del pensamiento poético, la Segunda Generación de Posguerra hace suya la razón narrativa de Celaya y

trata de volcar en su poesía la experiencia de seres sociales, es decir, sujetos a la circunstancia de un mundo en transformación. Dentro de esta experiencia, la guerra civil española es un hecho reexaminado por el poeta, puesto que integra el presente y contribuye a darle forma.

Josefina Delgado sostiene que los poetas que más influyeron en esta generación son: Antonio Machado —la celebración del XX aniversario de su muerte constituye un hito para la joven poesía española—, Luis Cernuda, Gabriel Celaya, José Hierro, Blas de Otero, Eugenio de Nora.

Sin embargo, es de notar que a los poetas de este tiempo los une, dentro de los diversos caminos seguidos, el propósito de superar el conflicto y acceder a otras realidades. Surgen así poemas donde la soledad y el desamparo son los ejes principales y que apuntan a la existencia de seres insignificantes, pero atrapados en la maquinaria de la sociedad contemporánea. Sin embargo, la superación del conflicto es una ineludible conciencia del hecho, que si bien no se enquista, abre un espacio a la esperanza de matiz no político.

Quizá por ello se ha rechazado la denominación de Poetas Sociales, que agotaría la obra en un aspecto limitado de ella y con crítica lucidez trabajan en una poesía que, cuestionando amplios sectores del contexto político-social, no desdeña aspectos de la vida personal. La concepción es más totalizadora: si el hombre es un ser social, por qué no cantar también sus experiencias más intrascendentes, puesto que de todos modos éstas darán testimonio de su existencia. Por otro lado, España ya no se diferencia demasiado de los otros países del mundo occidental y los problemas y las circunstancias de sus hombres se asemejan a los de otros hombres: la limitación a veces angustiosa.

Así, *Desde el sol y la anchura* —el primer libro de Eladio Cabañero— representa un compromiso de rescate del hombre por medio de un acto de solidaridad convivencial, expresado a través de su experiencia humana. Soledad, desamparo y dolor surgen de sus páginas y forman una unidad que se transforma en rescate.

En *Una señal de amor* desamparo y recuerdo se eslabonan como medio de mantener vivos una realidad adversa y el dolor de ser humano íntegro. Allí recordar no es exactamente evocar, sino rescatar en vivo.

Marisa sabía está inundado por el amor, pero finalmente la soledad no se aparta de la existencia del poeta, aunque adquiere una nueva dimensión.

Todo esto conduce a *Recordatorio,* pleno de matices personales y donde se nos ofrece todo el mundo poético de Eladio Cabañero, lo que podríamos llamar su «experiencia viva».

EL COMPROMISO DE RESCATAR AL HOMBRE

Si hemos aseverado que *Desde el sol y la anchura* se propone rescatar al hombre ignorado por todos, es propio que nos detengamos en esto. Todo el libro aborda un mundo de elementos cotidianos que, a fuerza de ser tales, van pasando desapercibidos a medida que el hombre se desarraiga. Cada uno de los motivos de este libro —entendiendo como motivo la realidad representada— alude a aspectos de la vida campesina. *Carrero de la Mancha* implica una ubicación geográfica específica que por sí sola tiene gravitación sugerente y diferenciante: lo primero por la introducción del paisaje descrito afectivamente, pero sin eludir la realidad y que obliga a la referencia de *Soneto legítimo de la Mancha* por su aspecto diferenciante.

El tema —la visión de las cosas puesta de manifiesto en la expresión— es la soledad, tanto del motivador como del hablante y del paisaje, solidarizadas en

«... estamos solos en esta geografía.»

Si bien la descripción del carrero está hecha por medio de imágenes que actúan como pantallazos, en su totalidad sugieren una nueva realidad. Todos los calificativos utilizados son aplicables en un plano evocado a la Mancha, en tanto que en plano real del poema nos introduce en la soledad del carrero comparándolo tácitamente con el vigía del mar: esta, soledad: agua y hombre; aquella, tierra y hombre. Común denominador de ambos: la soledad. Esa realidad conformada por hombre y paisaje se refuerza en

«... Abandonados
en el centro de España nos limitan
los vientos más fronteros.»

y la soledad cobra dimensión de desamparo. Mas no ha de cerrarse así el poema: la apertura hacia la luz se hace presente.

«... Los carreros
acechan llanuras infinitas!»

Así, el motivo objetivado es portador de un mensaje: llamar nuestra atención sobre este hombre que ha perdido su razón de ser, su

valor, para ubicarnos luego en el hombre plural del «nosotros» y la soledad y el desamparo que incorpora al lector, cargando sobre las espaldas de éste parte de la responsabilidad por la soledad narrada.

En el poema hemos distinguido dos planos, pero nos queda un tercero: el que se da por elevación del ser por medio de su concepción de la vida. Partiendo de los planos enunciados: el material terrestre expreso en el motivo, con su destino de muerte y cuya esencia puede recogerse por medio de la meditación para traspasar los límites y arribar a una proyección más amplia; el espiritual, en el tema y marcado por

«... cruzando la llanura de la mística, ...»

y anticipado en:

«... le han dicho que al morir se resucita.»

el verso final se constituye en síntesis y que se puede esquematizar como sigue:

↙	CARREROS →	ACECHAN →	LLANURAS INFINITAS
Se identifican con el título	TIERRA →	CRUZANDO →	LLANURAS DE LA MISTICA
↖	LA MANCHA →	MEDITA →	CIELO

Esta lectura está sugerida por *Prólogo,* cuando el hablante —que identificamos con el autor— hace notar el destino que lo mueve en esa solidaria soledad, fundiendo tierra y hombre y sea un espacio, mas no un tiempo. Así, el poema involucra dos planos que no son más que las manifestaciones de un yo poético solidarizado en la soledad que va del tema al paisaje y de allí a la infinitud, en un ansia que se resuelve en la esperanza.

Las antítesis realizan un juego de equilibrio por la forma en que son presentadas: generalmente forman dos versos encabalgados donde la idea que parece cerrarse en el primero queda modificada por el segundo:

«... no sabe leer ni necesita
otro país que no tenga este cielo...»

Mientras en el primer término de la antítesis refiere al plano material, el segundo apunta a lo espiritual, como si fueran ambos dos ideas irreconciliables. Sin embargo no es así: en el mundo que rodea al hablante y al motivo lo aparentan; pero no en la intención que subyace en el poema, ya que se propone rescatar esencia y contingencia, cuerpo y espíritu, materia y fe, formando una unidad dividida por la circunstancia temporal. De allí su enunciación en presente.

Ese equilibrio entre tema y motivo, a la postre esencia y forma, se manifiesta no sólo en la métrica, sino también en rima y ritmo, que marcando una acentuación regular dan una fluidez sin altisonancias ni apuros, acorde a la meditación que encierra en su tono el poema.

Este rescate que se manifiesta a lo largo del libro mencionado, se cierra con «Ruego al Señor desde la Tierra», donde se pide por la Madre-Tierra, origen de la vida, ubicada en un ámbito geográfico y que es mostrada como dejada de la mano de Dios: La Mancha.

UNA HUMANA ACTITUD ESPERANZADA

«Una señal de amor» se caracteriza por delinear con trazos definidos las propuestas anteriores de su temática: el dolor, la solidaridad, la fe y por, sobre todo, una «humana actitud esperanzada» que fluye de un profundo amor hacia el hombre que pretende rescatar en disímiles circunstancias. Si anteriormente hemos destacado el dinamismo elevatorio y reflexivo de su poética, no podemos menos ahora que marcar la trabazón narrativa que al mismo tiempo que nos retrotrae al pasado, nos proyecta en el futuro sin abandonar el presente. Es en este movimiento donde se manifiesta la actitud enunciada y que Eladio Cabañero denota en estos versos:

«... una esperanza me defiende
como la sierra a la llanura.»

Esta actitud surge del dolor solidario y de su sentido de la vida como acto de fe:

«... Mucha gente
me daba batería de pequeño...»

«Y ahora, amigos...
... ...
veo una flor caída en todas partes,
no se de qué color es la justicia: ...»

Este libro, si bien afirma la actitud de Eladio Cabañero, profundiza sus temas:

1. El amor que se expande en Amor;
2. El dolor solidario que se manifiesta en la actitud esperanzada;
3. La soledad intensificada y el olvido;
4. La fe fortificada en un mayor acercamiento a Dios.

Como ejemplo de cada uno de ellos damos las siguientes citas:

1. *«... Por si a la gente sirve, quiero amarla...»*

(«Como la hoz y el trigo estoy...»)

«... Yo estoy con los que eligen un amigo,
los que agrupan los nombres naturales
para dar riego al corazón...»

(«La Patria»)

2. *«... Pierde el más sabio pie por estas calles*
sin una lamparita ni una mano...»

(«El Olvido»)

«... Todos estamos esperando
una señal del aire...»

(«Los Culpables»)

3. *«... Como el olvido es malo, nunca olvido...*
... ...
La vida es la noticia que no se puede olvidar
más fácilmente...»

(«La Despedida»)

4. *«... Señor, Señor, no es cierto*
que un hombre importe más que una manzana
y un río que una teja,
pero...
... si lo compras, Señor, yo te prometo
creer en la verdad, no esperar nada...»

(«Acción de gracias por un hombre»)

Podemos agregar que el olvido tiene dos variaciones en la perspectiva del autor: por un lado es muerte y por el otro es desamor. A ello se debe que por el recuerdo —actitud contraria— rescate las vivencias. Pero el rescate de cada uno de los motivos está siempre impregnado de los matices del amor, ya sea solidaridad, compasión —en el sentido de padecer con—. Unido a esto está la ternura surgida de una actitud humilde y que orienta el mundo exterior hacia el mundo entrañable del recuerdo. Volver al recuerdo es una necesidad consecuente de su desarrollo humano. Es volver al presente sin abandonar la ternura del pasado para que no haya olvido. El lenguaje sencillo y coloquial acompaña la actitud y completa la forma del Amor haciéndolo grande e íntimo al mismo tiempo.

LA REALIDAD, UNA EXPERIENCIA QUE SE TESTIMONIA

«Recordatorio» ofrece una perspectiva de la realidad en la que al mismo tiempo se nos presentan los recuerdos y se mantiene viva la experiencia que se testimonia. Puesto que el olvido no cabe en su enfoque del mundo, el recuerdo es el elemento predominante en su interioridad. Recuerdo como lazo entre el pasado-experiencia; presente-actitud frente a la vida, y futuro-esperanza basada en la experiencia del pasado.

El primer poema, «Castilla 1960», presenta al hombre inmerso en la realidad castellana. Ya hemos visto que hombre y paisaje coexisten interdependientemente en la obra de este autor. A partir del segundo se eleva al hombre «montado» en una «jota castellana», elemento que anticipa el paisaje y el estado de ánimo. Es el punto de fusión entre el hombre y el medio, es la llave que abre la puerta hacia la evocación del «antes de la guerra» —gran mojón separador de recuerdos—. Los sentimientos que despiertan en la interioridad del hablante se van plasmando al mismo tiempo en la «jota castellana» como dibujando la época.

«... esclava y medieval, de en par al miedo.»

El recuerdo elevado y actualizado se manifiesta como testimonio de dolor y circunstancias: la enumeración de imágenes surgidas caóticamente en la memoria actualizan la guerra en el paisaje que no se puede abarcar en su magnitud. Mas todo tiempo se acaba; el de la jota y el de los recuerdos; y la esperanza se abre paso con el afán de no repetición del suceso instaurando como fórmula el amor.

Hay dos elementos que mantienen a raya la melancolía: el lenguaje pleno de regionalismos, que ambienta el recuerdo dentro de lo cotidiano, y el distanciamiento entre recordador y cosa recordada, producido por el tiempo —que no llega a olvido pero que amortigua el dolor y la angustia—. Esta separación induce la meditación presente de lo pasado e inserta el tiempo personal en el impersonal; lo vago en lo concreto. Así vida y poética se funden en un único compromiso: testimoniar la realidad.

Eladio Cabañero resume, pues, la actitud de sus predecesores poéticos y al «Para salvar la poesía, como para salvar cuanto somos, lo que hay que transformar es la sociedad», de Celaya, agrega su vuelta hacia lo cotidiano, asume los sentimientos comunes a todos los hombres. Es «realidad en estado de sentimiento», como diría Jorge Guillén.—*LAILA ADIB ABDUL WAHED (General Urquiza, 675. 1684. El Palomar. ARGENTINA).*

TRES NOTAS MEXICANAS

1. SOBRE PAZ EN PERSPECTIVA

Octavio Paz es uno de los mayores escritores de América Latina, y lo es de un modo único. Como César Vallejo, ha buscado dar a la poesía un sentido capaz de responder a la desarticulación de la cultura de Occidente. Pero si Vallejo creyó que ese sentido estaba en la solidaridad con los sublevados del mundo porque otra historia parecía posible, Paz cree que el sentido poético es una comunión del hombre y sus poderes latentes en el lenguaje liberador, y en un mundo ocupado por las formas represivas de Oriente y Occidente. Como Borges, Paz entendió temprano que la peculiaridad de la cultura hispanoamericana es su apertura, su incorporación dramática de fuentes en apariencia disímiles. A diferencia de Borges, Paz creyó que las culturas no son sólo formas especulativas y, al final, modelos de percepción equivalentes, sino que hizo la crítica de los modelos culturales (empezando por el mexicano) en su búsqueda de una percepción original, reveladora. Así, la China de Borges es una paradoja del conocimiento y su hermenéutica; la India de Paz, una fuente generadora y regeneradora del conocimiento. Si en Borges el escepticismo y el asombro ceden el lenguaje a la imaginación, en Paz la plenitud y el instante esperan del lenguaje una reintegración. En cambio, Paz está más cerca de Julio Cortázar y de José Lezama Lima, sus estrictos coetáneos. Como Cortázar, Paz ha explorado una serie de discursos alternativos: el simbolismo romántico (Nerval, Novalis), el surrealismo (y la idea de la obra crítica en Duchamp), el hinduismo tántrico, la aventura mítica y crítica de Mallarmé, la poesía espacial, y, en fin, las vanguardias y el fin de las vanguardias. Esta exploración revela la curiosidad intelectual de Paz, su permeabilidad, y su capacidad de responder. Su obra ilustra ese encuentro y debate renovados con las grandes corrientes del pensamiento y el arte contemporáneos. Y en esa exploración se ha también precisado su propia idea del arte y del artista moderno o, más bien, posmoderno: el arte como espacio de restauración en un mundo sin esperanzas; el artista como el crítico del lenguaje y como el responsable de aquel espacio genuino de reconocimiento. Como Lezama Lima, Paz ha hecho de la poesía un lugar suficiente, no explícito, un acto de la figuración ritual y del deseo liberador.

Paz es un poeta afortunado. Estuvo en varios lugares en el mejor momento posible. En su juventud estuvo en la España republicana,

junto a los escritores que apoyaron la causa justa, pero era demasiado joven como para que la experiencia traumática de la derrota de la República afectara, como a tantos otros, su integridad literaria e intelectual. Estuvo en París entre los años cuarenta y cincuenta, donde fue amigo de Bretón y de Peret, y donde su poesía logró liberarse de la dicción «purista» y del simbolismo, y se transformó asimilando del surrealismo la expansión expresiva y la independencia poética. Durante los años sesenta fue embajador de México en la India, donde sus trabajos con el budismo tántrico enriquecieron su pensamiento y la concentración de su poesía. En 1969, en protesta por la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco, Paz renunció a su puesto, y obtuvo junto a su independencia política, en los años setenta, una autoridad intelectual pocas veces vista en el ámbito cultural hispánico; lo que le permitió hacer la mejor revista latinoamericana de la década: *Plural*. Desde México, Paz se convirtió en una voz visible contra los autoritarismos de izquierda y de derecha. Y aun cuando sea fácil discrepar con varias de sus posiciones en este y aquel asunto, su independencia dramática, su voluntad crítica y su vocación libertaria son indudables. Hoy es uno de los escritores más estimulantes de la literatura internacional: un escritor que, después del surrealismo y del modernismo, ha creado un lenguaje crítico y poético animado a la vez por la energía del cambio y por el deseo de sostener en la palabra poética un lugar común. Paz debe ser uno de los últimos poetas con esta fe radical en la poesía como cambio y persistencia. Fe no en el mundo sino en la palabra que critica y restaura al mundo. La poesía es la identidad última del sujeto contemporáneo, esa víctima moderna. Mito del lenguaje, la poesía es la alternativa: el sujeto reconstruido.

En la obra de Octavio Paz hay muchos poemas memorables, pero hay, sobre todo, dos grandes momentos: *La estación violenta* (1958) y *Blanco* (1967). Son dos libros notablemente realizados, donde cuaja y culmina una exploración en ambos casos radicalizada por su extrema libertad y seguro rigor. De allí la similar apertura y concentración: lo nuevo, el recomienzo de los nombres, está en ambos casos potenciado como reconstrucción, o sea como el reencuentro mítico de una forma integradora, previa a los nombres. El primer libro parte de la poética surrealista, transformándola. Paz convierte a la técnica figurativa del surrealismo en la base de un canto de ritmo contrapuntístico, cerca de la entonación del himno, con versos largos de modulación dramática y celebratoria. La plenitud expresiva de esos poemas es extraordinaria. Entre ellos, «Piedra de Sol», construido con versos endecasílabos, funde la tradición hispánica de ese metro con la mitología azteca y la reflexión poética moderna. El eros, la poesía y el

mundo natural e histórico se funden, a su vez, en un solo canto de liberación. Blanco, a partir de la experiencia mallarmeleana del espacio poético como restauración «cósmica» de la palabra, es un largo poema sobre la poesía y el conocimiento poético. El espacio, la grafía, el sonido, el verso, las secuencias, las tramas de secuencias, son un texto analógico donde la materia del mundo es una materia verbal, religada por el acto mítico de nombrar y reconstruir. Blanco es también el poema de la lectura: leerlo es hacerlo. O sea, leer es aquí retornar al espacio en blanco donde las palabras irán a producir el cambio y la permanencia, el instante y la plenitud, la crítica y la conjunción. Esa es, después de todo, la promesa de la poesía: desde esa tradición Paz la dice de nuevo, en el inicio y en el recomienzo de los nombres.

Borges:	*El libro y la ficción de leernos.*
Paz:	*El poema y el drama de rehacernos.*
Vallejo:	*La palabra como habla del sentido subvertido.*
Paz:	*La palabra como señal de una promesa entrevista.*
Neruda:	*El lenguaje como la sensorialidad del mundo inteligible.*
Paz:	*El lenguaje como la inteligencia del mundo sensible.*
Cortázar:	*El habla como la materia de que estamos hechos.*
Paz:	*El habla como el espacio en que somos imprevisibles.*
Lezama Lima:	*La imagen como principio germinativo del conocer.*
Paz:	*La imagen como instante resistente del conocer cambiante.*

2. RELECTURA DE *MORIRAS LEJOS*

«No se trata de un juego: es más bien un enigma», nos advierte el narrador de *Morirás lejos*, la memorable novela de José Emilio Pacheco, vuelta ahora a editar por Joaquín Mortiz con revisiones del autor. Y esa adivinanza, que supone la indagación y el rigor, define bien a este texto excepcional. Publicado en 1967, su relectura comprueba una de las paradojas de aquel enigma: el texto es hoy más actual que diez años atrás.

Morirás lejos apareció en un momento privilegiado de la lectura: el texto literario hispanoamericano parecía anunciar que nuestra misma historia social y política era legible, descifrable y, tal vez, transparente. La literatura se adelantaba a prometer el cambio y, con él, la liberación; dos procesos supuestamente también legibles, predecibles. Y, sin embargo, en *Morirás lejos* José Emilio Pacheco había propuesto una pregunta previa: ¿Cómo impedir que la historia (la barbarie) se repita? De allí que esta novela sea hoy otra: la barbarie, en efecto, se ha repetido; y su pregunta es, por ello, más nuestra. No era,

así, un juego sino un enigma: el enigma de la misma lectura; o sea, el planteamiento riguroso de una pregunta pertinente.

La historia se moviliza en el texto como una maquinaria de la destrucción. Tito y los romanos abatieron Jerusalén; los nazis, el gueto de Varsavia. Pero no se trata del mismo fuego porque las víctimas son otras. De allí la pertinencia de esta indagación lúcida: la historia se repite porque el poder la usurpa y decide; el poder de la cultura hegemónica sobre la cultura dominada; el poder del colonizador y su discurso sancionador contra el habla marginal, marcada como culpable. Las víctimas no cesan en la muerte: el holocausto se traslada de Jerusalén a Varsovia. Y, por cierto, a América Latina en estos años de presos, torturados y desaparecidos. La historia ha repetido su violencia: los judíos de los campos ilustraron esa violencia; los desaparecidos de Sudamérica ya no pueden siquiera documentarla. La metáfora histórica de *Morirás lejos,* como lo había visto con agudeza Carlos Fuentes, es la actualización de un modelo; por eso su reclamo es «no olvidar», «recordar»; esto es, hacer legible nuestra respuesta a la violencia.

Dar una forma a esa respuesta presupone aquí que el texto pregunta por sí mismo. ¿Cómo escribir desde la ficción una historia actual de la violencia fascista? La respuesta que el texto formula es el desarrollo de esa misma pregunta. O sea, el texto se produce como la indagación de una lectura. La instancia de ficción es el texto mismo: la escritura actúa como una operación de lectura sobre los hechos de la historia. Por eso, el relato sólo puede ser virtual: un hombre observa desde una ventana a otro hombre, que aparentemente lo vigila. Este es el eje permutable, la perspectiva que abre una alternativa combinatoria sin desenlace posible. El relato es, de ese modo, un no saber del texto: ambos hombres son muchos hombres, y, entre ellos, son M (el feroz torturador nazi) y Alguien (el perseguidor disfrazado de todos los hombres).

El relato presupone que la lectura irá a descifrar el acertijo, pero el texto no hará sino multiplicar su juego de alternancias, que son implicaciones. Pero el texto, a la vez, va entregando a la lectura las pruebas de una historia monstruosa (y éste es el saber del texto) y minuciosa (un saber que no se rinde y fija). Esa actualización de la violencia acumula con precisión alucinada las evidencias del crimen. Por lo mismo, la historia se nos impone como reconstrucción de la lectura: la lectura es el saber mayor, el trabajo de la conciencia. Su noción de verdad se prolonga en la naturaleza ficticia del relato. Leer desde la ficción supone, al final, buscar para la lectura el lugar protagónico de su sentido.

Porque la lectura que vigila a M en el relato es el comienzo del juicio. En seguida, la lectura reconoce las evidencias del crimen, uno de cuyos sujetos es M. Así, la lectura construye su propio drama: está inserta en la historia porque tiene un rol decisivo en la ficción Debe, por eso, añadir su propia prueba al juicio, ser ella misma la última resolución del texto.

Texto que, ciertamente, no culmina en una mera respuesta porque su trabajo de indagación prosigue. En el género, es una novela fronteriza: viene de la historia pero no la tributa o simplemente documenta. Su repertorio de hechos es un modelo: un paradigma sumario de la maquinaria destructora que viene de lejos y, transformándose, prosigue. Pero, además, *Morirás lejos* es la crónica de una novela: su narardor plural es también el eje de una lectura mutante; y el texto anota sus propias variantes evidenciando la composición no mimética, el ejercicio diestro y placentero de una forma en rotación. La historicidad, por ello, se genera en la construcción de esta forma que no se fija: la aventura de leer asume el riesgo de una desnudez de la ficción como objeto del sentido. Otra paradoja: estamos ante la forma de una novela cuya relato es la ausencia de una novela. Como ha visto Noé Jitrik, el texto es una producción que inquiere sobre su forma de producción. La puesta en abismo y el sistema de la incisión, que ha comentado Margo Glantz, son el proceso de esa inquisición.

La historia y el relato son, pues, el trabajo de la lectura, cuyo drama es la forma misma del texto. Por eso el narrador se transforma: es Alguien que observa, alguien que lee, alguien que borra lo leído, alguien que anota la certeza de esa lectura y que, en seguida, la pone en duda. Imaginar la forma de una novela equivale a un relato totalizador, que nos incluyera. La lectura se multiplica: el sujeto plural se introduce subrayando los hechos, criticando el informe, ocupando hablantes posibles. De ese modo, narrar es ceder la responsabilidad final al lenguaje. El narrador es una elipsis que el texto devuelve al eje de estas permutaciones: al tú del lector, o sea a la hipótesis de una identidad construida por nuestra capacidad de hacer legible la historia.

«Se aventuran hipótesis», anuncia el texto, cuya escritura hecha de «digresiones», sin embargo, arriba a otro simulacro: el desenlace posible. En efecto, la historia de M se ha ido formulando y la culpa se evidencia, y el castigo se cierne. Pero aún al final hay otro desdoblamiento: otros desenlaces. La representación, pues, prosigue. El relato puede concluir de un modo u otro (o de todos los modos posibles a la vez) porque su propósito indagatorio es, justamente, haber abierto

este escenario en la escritura para, preguntando por su sentido, interrogarnos por la violencia.

Entre la mirada de un personaje observado y la vigilia de otro que observa, el texto ha elaborado su denuncia como un enigma de la ficción. De este modo, la ficción da también forma a una conciencia del sentido, cuya sensibilidad moral es otro signo de la pertinencia con que el texto nos ha interrogado.

3. *COMPADRE LOBO:* AVENTURA Y LECTURA

Compadre Lobo (México, Grijalbo, 1977) es una novela que todavía espera una lectura que haga justicia a su estimulante convocación: es, precisamente, una novela sobre la lectura y, en primer término, sobre la lectura (paradigmática) de una novela (arquetípica). No es casual que *Compadre Lobo* esté en su quinta edición: su legibilidad es a la par festiva y placentera. Pero es también apelativa: esta novela supone todo el tiempo la mirada de la lectura como su espacio generativo. Construye ella misma el movimiento de su recepción, que interroga, critica y fascina.

Gustavo Sainz ha escrito una novela que se propone como aventura (o sea, como vivencia original) la memoria formativa del grupo juvenil (o sea, materiales novelescos por excelencia). Construir sobre una tradición el relato de lo nuevo implica suponer en la lectura una complicidad. Y, en efecto, el lector reconoce la temática narrativa del aprendizaje del ritual adulto. Pero, al mismo tiempo, implica buscar en la lectura el recomienzo de aquella aventura de iniciación. La lectura reconoce su naturaleza en este ya ocurrir que acontece como lo nuevo. Por lo tanto, la complicidad del lector sostiene a la novela como acto: la novela proviene de una especie, aquella que ha contado y seguirá contando la búsqueda heroica del yo en una aventura antiheroica. Esta primera lectura, que es paradigmática, supone a una novela arquetípica. Este es el espacio mayor donde el texto se inscribe.

Pero el acto de la novela sólo parte de la conciencia de su linaje (la novela de educación, el retrato del artista adolescente, y las variantes posibles de esta figura abierta) para, en seguida, deducir y recortar de nuestra lectura su propia revisión de un espacio cambiante. El texto, por lo mismo, ya no requiere detenerse o abundar en el relato (en las biografías del drama del aprendizaje) y puede, en cambio, ganar su libertad combinatoria en el discurso (en las variaciones, en la simultaneidad, en el tiempo discontinuo); construyendo de este

modo la forma polifónica (dialógica, memorialista, analítica) con que modifica y renueva a su familia de textos.

Ya en las primeras páginas de la novela, el narrador-actor que recuenta y actualiza las aventuras del grupo, emerge a la superficie del texto y propone directamente su rol de escritor como decidido por la lectura. Dice: «Deben haber sido tres o cuatro metros, pero para Lobo era una distancia imposible de precisar —*como la que hay entre quienes leen esta página y yo, que la escribo*—, una distancia que de pronto ingresó en la esfera misma de su obsesión nocturna...» (18). Declarar esa distancia es, naturalmente, empezar a abolirla: el narrador intruso nos propone, con su intrusión, que nuestra parte de evidencia (leer, asociar) es su parte de ficción (escribir, ser leído). El acto de la lectura es una metáfora del texto: la lectura ilustra, en este caso, una supuesta distancia en el relato para quebrar otra en el acto mismo de leer. Hábilmente, Gustavo Sainz no abusará de este recurso. Responsablemente, no se intentará con estas intrusiones poner en duda la información o dramatizarla; tampoco buscar efectos de mero ingenio formal. Mas interesante, este narrador intruso es alguien que subraya (literalmente: aparece como un énfasis tipográfico, en bastardillas) su papel narrativo fundamental: escribir es también leer.

En efecto, el acto de escribir que este narrador subraya es el presente del texto haciéndose, la perspectiva del recuento, el espacio delimitado como exterior. Desde allí, el narrador recupera el pasado (truculento, febril, divertido) del grupo y la figura de Lobo (el héroe urbano y nocturno), declarando que no sólo es el cronista de esa existencia errática y genuina sino también su primer lector. Así, el narrador que es miembro del grupo (actor) se transforma en su cronista (autor) desde su papel recodificador (lector). La lectura múltiple que esta novela supone requiere, por ello, enunciar al lector desde el comienzo. Y si la lectura es el código de la novela, quiere decir que el mundo que ella reformula es un universo latente, en el cual el rol de los hablantes y el sentido mismo de la comunicación están por decidirse. O sea, el mundo es reciente: tiene la zozobra, y la frescura, de una lectura primera.

Pero la inclusión del lector es una distancia irónica (el lector acompaña al narrador en su trabajo) y de ninguna manera una identificación ilusionista (esta novela no busca hacer del lector un autor más: busca hacerlo un cómplice y, por eso, un actor de su aventura y lectura).

El mismo acto de narrar es un análisis, en primer término, del rol de testigo que ha asumido el narrador. «¿Qué es lo que sé de compadre Lobo realmente?», se detiene a preguntarse, porque «mi vida en su compañía implica asombro, rencores, complicidad...» (78). De esa

identidad del uno en el narrar al otro, se deriva otra vuelta al presente de la escritura: *«Este libro hablará de esa complicidad.»* La doble complicidad es, entonces, del «actor» en la experiencia vivida y del «autor» en la escritura exteriorizándose. «Pero no pretendo desenmascararme», concluye este actor-narrador-autor: es en la escritura donde se irá a cumplir la conciencia de la identidad con su vitalismo dramático y su derroche jocoso. De aquí también el carácter de épica bufa que la escritura cultivará: su inmersión popular tiene el poder de lo específico, de lo material y sensorial. Y al mismo tiempo, en este contexto fecundo la novela introduce su variante temática: la formación, el aprendizaje, la socialización, son aquí atributos de la marginalidad; lo cual intensifica la densidad crítica que tienen los sentidos frente a las formas represivas y a las formas sometidas de la sociedad adulta. Este derroche de la marginación es, interesantemente, una reserva de la salud del sujeto, cuya libertad es también su inocencia. Así, la latencia del mundo reciente se proyecta como una virtualidad intacta.

Mientras reconstruye este mundo desenfadado de la «noche animal», el narrador se lee, y duda: *«De pronto siento que estoy escribiendo un libro falso; que esas no eran las palabras, ni era precisamente la situación, y que mi impericia narrativa me lleva a buscar efectismos sin nombre. —La escritura no es un reflejo de la realidad* —me leería años después un anciano librero—. *O es reflejo de la única realidad: los nervios... la escritura es un reflejo nervioso...»* (89). Lo cual supone que la lectura se independiza: se desplaza de la representación a la equivalencia. La «autocrítica» juega así a favor de la ficción, cuya raíz es una inmersión en esa zona desnuda de la psiquis señalada por la violencia y el juego del deseo. La intensidad y la agonía del deseo contaminan también a la lectura del narrador-autor: «Amparo Carmen Teresa Yolanda era por lo general bella y apasionada, y su torso se abría ante mí blanco —*como esta página*—, y yo leía en los poros de su piel como en las letras de este libro» (112). Lectura doble: la memoria que emerge y la escritura que fluye. Ambas, en el deseo, identifican el cuerpo del placer con el cuerpo de la lectura. *«Quiero leer en ella como en este libro»* (149), anuncia el narrador, en las equivalencias ganadas por esta escritura liberadora.

La novela hará también de la lectura un pleno acto de *voyeurismo*. El narrador recuenta las relaciones clandestinas de su mujer, Amparo, y su amigo íntimo, Lobo. La historia de esta pasión está situada en una doble perspectiva: la del narrador, que reconstruye esta aventura desde el relato de Lobo; y la del lector, que la recorre de la mano del narrador lacónicamente situado en el lugar del lector. La destreza

y versatilidad narrativas de Gustavo Sainz son aquí evidentes. Lo es también la intensidad del relato erótico, su plenitud y su zozobra.

La agonía de decir es otra derivación del drama de leer/escribir. Está en la naturaleza del acontecimiento, cuya novedad demanda por una realización libre y plena. Leemos: «A veces llegábamos a pensar que si pudiésemos decirlo *todo* seríamos totalmente incomprensibles» (149). Porque el recuento sólo puede, al final, dar testimonio de la ocurrencia fragmentada, y deducir en ella una plenitud posible. Por eso, la posibilidad de decir es connatural a la posibilidad del deseo, del vivir libre que los jóvenes insumisos se proponen. La escritura se abandona al decir para ampliar el vivir: el habla popular callejera, con su juego y su materialidad carnavalesca, sugiere esa ampliación, esa tensión. De tal modo que el relato de lo vivido es la crónica de lo escrito: «Caminan los dos, Lobo detrás, *un poco ajenos a este texto que intenta rescatar sus toscas maldiciones, su espontánea sublevación, su irrupción en mitad del mediodía*. Pretenden rugir pero guardan silencio. *Caminan agitados como dos piojos que huyesen febrilmente por los renglones de este libro que habla de ellos*» (145).

Es por esta identidad entre el mundo representado en su recomenzar libre y la escritura de un texto haciéndose, que los personajes ganarán a la vez su identidad al descubrir la pintura (Lobo), la escritura (el narrador), la pasión (ambos y Amparo); y, además, la historia colectiva (el movimiento estudiantil) que a su vez los descubre. La aventura del aprendizaje, de la identidad, es un recomienzo radical del mundo en la integridad del sujeto y su deseo. Se pregunta, y se responde, el narrador: «¿Sería Lobo un verdadero creador? Digamos que el término parece muy fuerte, muy cargado de ideas recibidas y mal controladas, y además muy pretensioso. Y a pesar de eso había que crearlo todo, nuestros deseos y miradas, *todo*» (209). Esta zona de lo nuevo (esta necesidad de empezar en el cuerpo, en el deseo) es el origen del relato (la historia del aprendizaje) y del mismo discurso (la aventura del texto y su pluralidad fecunda). Los dramas y la plenitud de la identidad son una fuerza del cambio («El mundo como estaba no era respirable»); y, al final, una potencialidad del «no saber» que se probará en el saber desgarrador, imprevisible, de la historia: «No sabíamos que sin esa manifestación silenciosa no habría comunicación de ninguna clase, ni poética, ni pictórica, ni musical, ni política, ni económica, ni generacional, ni amorosa: cesarían el pensamiento y la palabra» (369 y 370). En la expresión colectiva (en las marchas de estudiantes que protestan y que pronto serán masacrados) está la plenitud de esa identidad como comunicación que recomienza, como decir suficiente. Aquí culmina el aprendizaje, la formación, la aven-

tura. Las evidencias son ahora lacónicas y conclusivas: «No sabíamos que escribir sería nuestra oportunidad de pensar carnalmente» (371). La letanía del «no saber», en estas páginas finales, suma las evidencias ganadas del nuevo saber. La novela concluye en otra lectura: la irrupción de la historia devuelve al lector a su propio saber. Allí termina esta lectura y empieza otra.

Compadre Lobo nos propone, en última instancia, una aventura en la formación de su lectura. Desde la lengua triunfalmente oral hasta el humor de la fiesta nocturna y la escritura celebratoria, esta polifonía cómica y crítica, dramática y paródica, es una ocurrencia plena del narrar y una experiencia gratificante del leer. Al configurarse como lectura original, y al proponernos un rol articulador de esa formación que promete sostener su libertad irrestricta, esta novela, además, abandona el repertorio narrativo y la percepción codificada de lo que se ha dado en llamar «la nueva novela hispanoamericana» y que ha venido reproduciendo su virtuosismo técnico sin su fuerza creadora inicial. Más bien, esta novela de Gustavo Sainz anuncia otro movimiento, libre ya de la tecnología modernizante de aquella corriente. No en vano *Compadre Lobo* evoca la sensorialidad cómica de Luis Rafael Sánchez *(La guaracha del Macho Camacho)*, la densidad de lo específico que distingue a Antonio Skármeta *(Soñé que la nieve ardía)*, la indagación de la percepción crítica y festiva de lo popular que Gregorio Martínez *(Canto de sirena)* y no pocos narradores hoy reinician. Una escritura liberadora, antirrepresiva, restauradora de lo cotidiano y lo específico parece, así, configurarse como el recomienzo de una lectura de lo nuevo en América Latina.—*JULIO ORTEGA (The University of Texas and Austin. Department of Spanish. Austin, Texas 78712. USA).*

Sección bibliográfica

LA VIDA EN EL «QUARTEL DE PALACIO» *

La presente obra del economista, profesor y ex senador real José Luis Sampedro es el resultado de diecinueve años de trabajo artesanal, después de cuatro versiones sucesivamente desechadas. En boca de uno de sus personajes pone Sampedro lo que tal vez resume la intención y el proceso de su intenso trabajo: «Trascender las máscaras, desgarrar una y otra, excavar hasta el fondo, encontrarme en la hondura, cráter en una sima. Un hecho revelador: cuatro novelas casi acabadas en diez años, una tras otra, y para nadie. Penélope, tejiendo y destejiendo cuatro veces el mismo tapiz con los mismos hilos. Esas cuatro novelas no fueron oficio de escritor, sino preparación a la desnudez iluminada, inventarios liquidadores de mi vida para despojarme de todo, pérdidas y ganancias, hasta el último grano». *Octubre, octubre* es la expresión de un mundo que abarca vidas cotidianas y mágicas; cosas inmutables y vivas. Un mundo cuyo centro es el quiosco de María, en el madrileño quartel de palacio, pero cuyo eje se apoya en la kaaba de Miguel por arriba, y por abajo, en el oculto lugar donde Luis y Agata festejan su amoroso encuentro. Pero este mundo, lleno de significado, de *Octubre, octubre* abarca muchas más historias que las de María, Miguel, Luis y Agata. Trata de las vidas de cada uno de los habitantes del barrio: Pablo, Paco y Jimena, Baldomero y la enana, doña Flora, Gil Gámez y otros más.

Esta novela, de más de 600 páginas, se sigue con gran interés, tanto por la riquísima obsesión expresiva del autor como por el recorrido vital de cada uno de los protagonistas; seres en busca de sí mismos.

---

* José Luis Sampedro: *Octubre, octubre*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1981.

EL HOMBRE QUE SE DA POR VENCIDO

«Todo es distinto según quien lo ve; descubrí con el tiempo que los trovadores eran agitadores sociales; así en el aire hay poros para otros aires; en los muros rendijas para otros muros; en cada cuerpo habitan varios; en el mío aquel niño de este barrio, y el estudiante de Argel, y el suicida frustrado, y el aspirante a «guardián de la luz», y qué sé yo cuántos Luises acumulados; qué sé yo si alguno, insospechado todavía, gestándose en secreto; pero ya no es posible.» Es Luis quien así piensa; es el hombre que se da absolutamente por vencido, al regresar a Madrid en los comienzos de los años sesenta, después de más de veinte años de exilio en Argel, como consecuencia de la guerra civil española. A su retorno, lo primero que hace Luis es buscar la casa donde pasó su infancia, y al llegar al lugar se encuentra con que esta ya no existe: «Alguien invisible parte leña con hacha hacia las calles de Noblejas y Rebeque; sus golpes paletadas sobre ataúd; mi infancia enterrada; ¡un muro, una pared para mi espalda que mis rodillas ceden!; me dejo caer contra una fachada superviviente; dos lágrimas saltan; apenas oigo pasos, rodar coches... Aniquilado; sólo sobrevive mi garganta, donde rompe un sollozo por la muerte de todo.» Al pasear de nuevo por el viejo Madrid, Luis se dice ante la plaza Mayor: «Dan ganas de gritar que aquello pasó, que murió don Felipe y el sol se pone pronto en los dominios; ¿qué imperio?; ni siquiera el proclamado por vosotros hace veinte años, aquel de ir hacia Dios; Dios a vuestra medida y semejanza; no les importa; ya lo saben, aunque no lo confiese: su imperio es de museo, panteón embalsamado, la vida encajonada en los moldes sacrosantos.»

Los personajes de José Luis Sampedro hablan constantemente hacia adentro, es decir, que el trabajo del autor ha consistido, fundamentalmente, en ir escribiendo lo que cada uno de ellos piensa. Esto, en principio, hace difícil la lectura; sin embargo, a medida que se va avanzando en la misma, esta especie de pensar en alto es lo que da mayor originalidad y encanto a la novela.

UNA LUCHA AUSENTE DE ESPERANZA

Agata, licenciada en Químicas, y que acaba de celebrar su treinta cumpleaños, es el personaje que todavía intenta luchar desde su situación de amargura, aunque con poca o nula esperanza: «¿Por qué no me habrán enseñado lo más importante? —se dice—. ¿A qué llaman educar, si no preparan para vivir? Literatura, ciencias, urbanidad,

tonterías. Latín y todo lo muerto. Lo vital, con decir que es feo, que no se hace, que es pecado, ya está. A hablar de otra cosa. Como si no lo hiciera nadie.» En muchas ocasiones Agata se lamenta: «La luna alcanza la curva gumía colgada en la pared. Muerte en ébano y plata. Una cólera inmensa agudiza mi jaqueca. Malditos los culpables, los que me robaron la vida. Como cantaba la Patachou: On m'a volé tout ça. Mi vida amputada en su origen, gris, «tolerada menores». Sólo un simulacro, como la película de Claudette Colbert, *Imitación de la vida.* En otra ocasión exclama: «¡Basta! Silencio, salvo el fragor de mis sienes. Simularé que vivo. La vida atada a la noria. La anti-noria, pues sólo elevo cangilones vacíos, aunque pesan más que llenos. Al bajar se van llevando el agua de mi vida. La anti-noria.»

UNA VIDA YA CONSUMADA

Miguel considera su vida ya consumada: «Cansancio; pesadísimo cansancio. Tirar de mi cuerpo. Veo en el espejo el progreso de mi vejez, en torno a mí iris; neblina cercando mi pupila, espesándose poco a poco alrededor. Goteras de mi cuerpo, revelándoseme en los dolores. Algunos ya familiares, compañeros de mi vivir. Cuando no los siento, los echo en falta. La cuarta lumbar, el deltoides izquierdo, el ciático.» Miguel se considera sólo pesadumbre: «Cargado voy de sombras y me hundo.» Pero de pronto, en octubre, el descubrimiento de unos viejos papeles le impulsa a reinterpretar su propio pasado y le convierte en arqueólogo de sí mismo: «Ahondar en esos textos. Estoy acostumbrado. Siempre fui minero de mí mismo; no escultor, ni navegante. Viviendo hacia lo oscuro, por galerías y pozos, con mi excavadora que vuelca en el papel montañas de sudor y de fatiga. Entre esa ganga aflora a veces una punta de estalactita, un sílex labrado, alguna rara pepita dorada. Surcar el aire con el pecho no me basta; preciso toparme con la sorda tierra, tantear en las ciegas galerías. Como en el verso de Rilke: «Madurar queremos nosotros / y eso es ser algo oscuro y esforzarse sin tregua.»

LAS MUCHAS FORMAS DE ENCUENTRO AMOROSO

El amor, el desamor, las mil formas de encuentro amoroso, son temas centrales en la novela de Sampedro. Así, Miguel es el personaje que viaja hacia la luz, cegadora por absoluta, y en sus ansias de amor va vaciándose, poco a poco, de sí mismo, para verse habitado sólo

por la desaparecida Nerissa; «Fue verdad, no te tuve. Pero también es otra la verdad; te tengo más adentro que en el imaginado lecho. Mi corona de espinas arranca a cada instante gotas de sangre viva. Rubíes fosforescentes cuya luz me ilumina. Si todo ha de cumplirse, ¿qué cumplimiento es el de nuestro amor, consistente en no cumplirse? Este es el misterio en que ahora medito.

Y algo se produce; sí, antes de los cuatro legajos y de esta mudanza, aún tenía yo miedo al dolor de pensar en ti, Nerissa. Es decir, eludía evocarte. Ahora perdura el dolor, pero se ha disuelto el miedo. Estás así más cerca de mí. Te tengo, Nerissa, como nunca. Estamos más que juntos; estoy en ti. No lo comprendo bien, pero sucede.» En sus estados de sueño y éxtasis, Miguel expone: «En todo caso, lejos de todo. Para vivir tus eclipses tendido en el potro; atirantado entre la carne del recuerdo y el ansia del vuelo. Sufrir Nerissa presente y Nerissa ausente; dejarla que me empape como una salmuera. Esperar, hoja de otoño, la madurez de la muerte. Muriendo antes de morir.»

EL COSTOSO ESFUERZO DEL CONOCIMIENTO AUTENTICO

Agata es el personaje que se cruza en el retorno de Luis, y al encontrarse ambos, cada uno descubre un nuevo horizonte en la misión de salvar a otro. Ambos se abrazan cada vez más a lo que son y se habían negado a ser en el pasado, y acaban amándose profundamente en un auténtico y costoso conocimiento mutuo.

«¿Cuándo acabaré de encontrarme?, ¿cuándo sabré quién soy?; al menos desde ahora vivir lúcidamente lo que venga, cogerlo sin reservas como esa voz del más allá que estoy oyendo, que viene a destruir y a revelar, después de todo agradecerlo.» Los interrogantes de Luis acaban por resolverse positivamente: «Camino con orgullo, en invisible desfile triunfal, pues yo no tengo miedo de mirarme, quiero vivir incluso mis gusanos, ser deliberadamente lo que soy, hacer verdadera mi vida, avanzo como anduvo Lázaro sabiéndolo ya todo.»

La Agata escéptica, enamorada ya de Luis, aún desconfía: «Dejarse llevar, la vida sostiene... ¿Y si la vida empieza por desterrar al padre, dejarnos sin madre, entregarnos a la tiranía, enviar un monstruito a violarnos, ofrecernos el primer cariño en manos prohibidas, y así todo? ¿Y si sólo nos otorga orfandad, colegios carcelarios, trabajo, vivir desterrada, asedios de tenorios baratos y al final, cuando aparece Luis, nada? Pero Luis y Agata llegan a un auténtico encuentro: «¡Qué descubrimiento! ¡Oh, Agata, qué triunfo hablarnos así, llegar al fondo de lo que somos, comunicar tan totalmente con otro ser

humano!, ¿hay nada más grande en la vida?; me identifico contigo, eres yo, te hablo como a yo, ¡más que a yo, porque te digo lo que no me dije nunca!; es sólo contigo como me hago yo, como me encuentro a *mí*, en *ti*, ¡oh, Agata, amor, amor, amor!, comunicación, victoria sobre la soledad, ¡amor!»

EL DUALISMO ANDROGINO EN EL AMOR

Al tratar el tema amoroso, Sampedro dedica amplios comentarios al dualismo como característica del amor: «Nos llamábamos amigos, pero la amistad es amor con otro nombre, o no llega ni a convivencia. Máscara del amor, como el subterfugio religioso: amad a vuestros hermanos, amaos los unos a los otros. No hay otra comunicación posible, entre las mortales islas que somos, sino el amor. Por eso confiesan los sinceros que no es posible la amistad entre hombre y mujer. Y sólo por un tabú cultural callamos en Occidente cuando el sexo es el *mismo*. No lo callaban Rumí y Shams, ni Safo y Lidia, ni los samurais heroicos y amantes. Como en el Pa-Kua, el círculo de los contrarios imbricados, todos llevamos hasta en el soma huellas del otro sexo: ellas como nosotros.» También escribe: «Para que el amor dualista fuese perfecto deberían ser andróginos los dos amantes; como los caracoles que actúan a la vez como macho y hembra cada uno y que mis maestros orientales admiran con frecuencia.» Y como en la vida real, en el transcurso de la vida de Miguel, Agata y Luis, aparecen otros seres que favorecen o desfavorecen su caminar. Vidas cotidianas y mágicas; cosas inmutables y vivas. Este es el riquísimo mundo de un viejo barrio madrileño en la década de los sesenta, que nos ofrece José Luis Sampedro con su *Octubre, octubre*.—*ISABEL DE ARMAS (Juan Bravo, 32, MADRID-6).*

ROJAS HERAZO O LA PLENITUD DEL LENGUAJE

En noviembre, el arzobispo llega a Cedrón, uno de los tantísimos pueblos de Colombia (no sé si real o inventado, pero que, de un modo u otro, por lo que de él se dice, debe mirar al Caribe), que es decir de la América latina, reiterativos, hechos a troquel o como multiplicados por un juego de espejos; y también en noviembre de

este año (1981), la editorial Espasa-Calpe, en sus Selecciones Austral, nos regala una de las novelas más singulares y sugestivas de la literatura sudamericana. Su autor, Héctor Rojas Herazo, nacido en Colombia en 1921, y que es, además de novelista, poeta, periodista y pintor, consiguió con esta obra el premio «Esso», en el Séptimo Concurso Nacional de Novela, efectuado en su país en 1967. Cinco años después fue traducida al alemán y publicada en Stuttgart. Ahora vuelve a estar a disposición del lector español, quiero decir de España o de habla hispana en general.

En fin, esta novela se titula *En noviembre llega el arzobispo* y está en la línea de las mejores piezas literarias producidas por América latina en estos últimos años. Es más, yo diría que, de un modo genérico, participa de los mismos elementos que configuran a la literatura latinoamericana del presente: se la púeda adscribir al realismo mágico o a lo real maravilloso, el idioma desempeña en ella un papel estelar y su estructura es tan novedosa que la sitúa de lleno dentro del campo de la experimentación. Ahora bien, de una experimentación realizada por alguien que maneja a la perfección los componentes con que juega. El resultado es una experimentación sabia, decantada, de total madurez. Nos hallamos ante una obra confeccionada por quien es maestro de lo que constituye el instrumento principal del escritor: la palabra. Independientemente de sus otros méritos —y no son pocos—, *En noviembre llega el arzobispo* revela el magisterio verbal de su autor. Emplea el idioma con tal desenvoltura, espontaneidad y dominio que la palabra parece ser como un juguete en sus manos. No hay secreto que no lo sepa. Todos se los conoce y los utiliza todos a su antojo. Naturalmente, este gobierno del idioma debe, tiene que ser producto de un esfuerzo arduo y tenaz, de una lucha incesante con la palabra (o contra ella), por domarla, amansarla, someterla. Pero este esfuerzo no se observa. Da la impresión de que todo fluye como una mansa corriente. Ahí está la maestría.

En el estupendo prólogo que acompaña a *En noviembre llega el arzobispo,* y que su autor califica modestamente de comentario, pero que en verdad es el estudio más acabado que pueda hacerse de la novela, un real ensayo por los cuatro costados, el poeta Luis Rosales le advierte con honradez al lector que está frente a un libro que no se puede leer distraídamente, como un pasatiempo, sino que se trata de una obra que solicita su activa complicidad. Este es un riesgo que siempre está corriendo Rojas Herazo: el de no dar con el lector adecuado. Pero, dada la factura del trabajo que se propuso, no le quedaba otro remedio que correrlo. Es transparente que sabía

adónde iba y lo que quería desde que lo inició y el producto terminado es la lógica consecución de ese objetivo. Las dificultades comienzan desde el mismísimo título, que Rosales señala con justeza como «inusual». Y en efecto, ¿por qué *En noviembre llega el arzobispo?* Aparte de lo llamativo, por lo inusitado, ¿oculta alguna clave? No es de dudar, ya que la novela, como una red de araña, está plagada de celdas o de celadas. Yo creo encontrar cierta identificación entre este título y *The Iceman Cometh,* de Eugene O'Neill, o *Esperando a Godot,* de Samuel Becket. Unicamente que aquí, en la novela de Rojas Herazo, se trata de un «hielero» o de un «dios» que sí llega, que no defrauda a quienes lo están esperando, seres destruidos o marginados, a los que sólo les queda el asidero de la imaginación esperanzadora. Que una dignidad eclesiástica como un arzobispo visite a Cedrón va a romper la abulia, el tedio, la monotonía de un olvidado rincón del planeta donde nunca pasa nada. Forzosamente tiene que configurar un acontecimiento histórico. Pero, supuestamente, implica también una liberación. Esto de una parte: la más diáfana, la menos conflictiva. Pero de otra está que, cuando el arzobispo arriba en noviembre, en ese mismo mes (y quizá el propio día 8 en que llega) muere Leocadio Mendieta, el cacique, el gamonal, el amo, el mal íntegro del pueblo. Se ha estado muriendo hasta ese momento, pero es como si fuera entonces que *decidiera* morirse.

La novela se abre con dos anuncios: el de la parsimoniosa extinción de Leocadio Mendieta, que, aunque aquejado de una enfermedad mortal, amenaza con prolongar infinitamente su agonía, de lo cual se informa en la página 47, y a continuación, en la 48, la próxima venida a Cedrón del arzobispo. El nexo entre estos dos sucesos no puede ser casual. Y ciertamente no lo es. La confluencia entre el fallecimiento de Leocadio y la presencia del prelado en la aldea no es azarosa. Como veremos más adelante, apunta a una casi diabólica coincidencia o identidad. Aunque carezca de base probatoria, se puede postular como hipótesis. Está en el campo de las posibilidades.

Pero mientras Leocadio agoniza y el representante de Dios viene se va desgajando (no se cuenta) la historia del pueblo y de sus habitantes, o más exactamente: la historia de los habitantes del pueblo. Carece de relieve, se diría que casi de personalidad, son seres típicos dentro de un ambiente típico: el cacique, el alcalde, el médico, el comerciante, el cura, la beata, los guardias, el tonto del pueblo... Incluso es inexacto hablar de historia: no la tienen; o si la tienen es tan igual que los remite a un conglomerado. Y aquí están polarizados los personajes. Son, en esencia, dos: individual

uno, múltiple el otro. De un lado Leocadio Mendieta y del otro la totalidad de los pobladores del caserío, ya que con Leocadio no están ni siquiera su propia mujer ni sus hijos. Es el detestado absoluto, como él detesta absolutamente a todos los que manda y ofende, que es el pueblo completo. Así, pues, el odio y el miedo de estos dos antagonistas movilizan la acción. Sin ellos todo sería estático, inmutable, ya que la novela, como el poblado de Cedrón, registra un mundo paralítico.

En noviembre llega el arzobispo carece de argumento, de trama, incluso hasta de anécdota (esto está ampliamente estudiado por Rosales), y progresa en un sentido circular. Todo gira sobre sí mismo y todo parece volver al punto de partida. De aquí que el final de la novela sea la continuación de su segunda escena, que, a su vez, se proyecta sobre la primera. No obstante, sería erróneo hablar de un crecimiento aditivo como el de las novelas de caballería, ya que no hay un enlace de episodios ni de peripecias, sino que cada escena, fragmento o aun situación es autosuficiente, como un orbe cerrado en sí mismo; si bien, desde luego, guardan relación unas con otras, hay una inevitable e imprescindible dependencia. De lo contrario no sería una novela, sino una sucesión de circunstancias. Pero lo que determina y cualifica a estos fragmentos con los que se organiza el cuerpo de la novela no es lo que en ellos sucede (que no pocas veces son nimiedades), sino los estados de ánimo colectivos que revelan, el desentrañamiento de conductas y actitudes, pues la obra de Rojas Herazo es una perenne incidencia en lo psicológico, cosa que la libra y la distancia anchamente de todo asomo de percance costumbrista.

Entre la realidad y la imaginación está el mito. Y, lógicamente, *En noviembre*... se hace un uso amplio de él. Sobre todo para instalar la figura de Leocadio. Un hombre que ha comprado a su mujer como podía haber adquirido un animal de cría, que desprecia a sus hijos al punto de que disfruta azuzándoles los perros (a los que no fortuitamente ha bautizado *Nerón* y *Tamerlán),* que goza a la mujer de Cirineo, cuya muerte ha propiciado, la tarde misma en que le cercenan la cabeza, tiene que funcionar a un nivel mucho más perverso que el que le permite su poder abusivo; es el maligno. Leocadio es el mito diabólico, o más concretamente, como se dice en la novela, «el mismísimo demonio». Rojas Herazo asume esta convicción y, sin juzgarla, sin siquiera explicarla, sino acatándola como algo tan verídico como una calle o una palmera, la añade a la topografía fantástica de Cedrón. Dentro de esta topografía, las metamorfosis alucinantes de Leocadio caben sin forzamientos.

La más notable de todas es su conversión en un caballo de palo. Se ve por primera vez con los ojos de doña Clarisa, quien, al descubrirlo entre los árboles —tan alto como ellos, con sus crines de cordeles y su mandíbula de serrucho—, evoca inexplicablemente a su antiguo maestro de retórica leyendo *La Ilíada* o *La Odisea*. De momento, la asociación es absurda y ridícula, pero va a cobrar significado finalizando la novela, cuando Leocadio, ya muerto, cabalgue en este mismo corcel disfrazado de Ulises, con coturnos, armadura centelleante y espada en mano. Igualmente la no menguada dosis de humor que carga *En noviembre*... salta aquí, pues, cuando doña Clarisa vislumbra al imposible corcel derrama la bacinilla de orines que lleva a verter en el patio y, relacionado con este estropicio, la aparición le concede «la sublime revelación de que morirá de diabetes».

En una escena fantásticamente real se fija la identidad entre la bestia fabricada y el ánima (en pena, burlona o dañadora aún) de Leocadio. El fabricante del caballo parece ser el carpintero Leoncio Polo y lo ha construido, pese a sus colosales dimensiones, como un juguete para su nieto. Tres personajes pintorescos del pueblo van a pedírselo. La respuesta del viejo Leoncio para no entregarlo es natural y mágica a la vez: «Pedro Crisólogo González le partió una de las patas de atrás de un machetazo. Pedro aseguraba que todos los males del pueblo venían de ese juguete.» Como antes se inculpaba a Leocadio, ahora se incrimina a la bestia que monta. De hecho son una y la misma cosa. Se enreda aún más este juego de confusiones cuando uno de los demandantes se lamenta: «El arzobispo no podrá montarlo esta noche.» ¿Cómo? ¿Quiere decir que Leocadio y el arzobispo son una sola entidad? ¿Las bodas —o la fusión —del cielo y el infierno? El arzobispo no había vuelto a ser mencionado desde que efectivamente desembarcara en Cedrón y participara en la iglesia en una misa de confirmación. Después no se informa más de él hasta que en la penúltima escena es aludido de esa forma pasmosa. Y un enigma queda flotando: ¿Es el arzobispo otra faceta de la personalidad indescifrable de Leocadio? ¿O una más de sus inverosímiles mutaciones? Cabe también la posibilidad de una trepidante humorada. Y es lo más probable. Pues, cuando Leocadio hace su última fantasmal aparición disfrazado de guerrero griego amenaza con muerte por parto a los que toquen al caballo, no importa el sexo que tengan. Tal vez con esto Rojas Herazo advierte sobre lo que ha estado relatando: no hay que tomar las cosas demasiado a pecho. La sangre no siempre llega al río. Leocadio Mendieta puede ser Satán, pero no hay que excluir tampoco que no sea más que un pobre diablo. Y la tragedia se resuelve en comedia.

Si hemos titulado este trabajo «La plenitud del lenguaje» es porque ciertamente los más altos logros de la novela se encuentran dentro de esta zona capital de la literatura. Aparte de lo apuntado acerca de su maestría verbal, el estilo de Rojas Herazo es igualmente admirable, tanto cuando narra como cuando describe o escenifica; y sorprende su capacidad para dar siempre con la expresión exacta, con esa palabra *justa,* irreemplazable, que tanto obsesionaba a Flaubert, con el adjetivo preciso, con la imagen o el símil más apropiado y sugerente. Y más plástico también, ya que el grafismo de las metáforas de Rojas Herazo las convierte en cuadros. Están llenas de una poesía sensorial que el lector ve con los ojos, pero también con el tacto, con el olor, con el gusto. Como, por ejemplo, cuando Leocadio contempla por primera vez desnuda a su mujer «con la luz empapándola en un jugo delicado, como si hubieran exprimido sobre ella la madera de un violín»; o el susurro distraído de Auristela, que es «como si volviera la hoja de un libro»; o la espantada gallina que huye a todo vuelo «despidiendo gotas de luz».

La descripción gestual de los personajes es uno de los recursos literarios que con más insistencia emplea el novelista. Se puede incluso pensar que abusa de él, pues su reiteración interrumpe excesivamente el diálogo o frena el dinamismo de la acción. Mas lo que el escritor busca con este «puntillismo» es revelar a los personajes en su intimidad, retratarlos interior y exteriormente, mostrarlos a la luz más viva sin necesidad de acudir al narrador omnisciente, que con su perspectiva totalizadora todo lo sabe y en todo interviene. Rojas Herazo jamás se deja seducir por este facilismo. Escoge el camino mucho más difícil de dar lo psicológico a través del gesto, del acto, del hecho. Esto es, confiar plenamente en los sostenes más valederos y legítimos de la narrativa. Rojas Herazo confía en ellos sin traicionarse en ningún momento. Sabe que ninguna participación del escritor podrá ser tan eficaz como la que se alcanza con una descripción certera. Por algo Sartre apreciaba tanto la descripción en Hemingway y en Saint-Exupéry.

Por último, la estructura de *En noviembre llega el arzobispo* es decididamente cinematográfica. Por ello, sin exagerar, se puede hablar de tomas, planos, encuadres, acercamientos, alejamientos y, como un todo, de montaje. Pues, sin lugar a dudas, la novela está «montada». En correspondencia con esta estructura, no hay una división en capítulos, sino en fragmentos o trozos que son como escenas ya filmadas (o dispuestas para la filmación) y que el director debe ordenar después. Y esta fragmentación afecta también al tiempo novelístico, ya que la ubicación temporal de las escenas es va-

riable. Nada determina que su situación presente sea la correcta. Esto significa que *En noviembre llega el arzobispo* es, técnicamente, una novela en perpetua recreación o recomposición, y es muy posible que la forma, la disposición en que nos la ofrece Rojas Herazo en esta versión no sea sino la aleatoria elección de una de sus múltiples opciones.—*CESAR LEANTE (Cruz, 5, MADRID-12).*

GRANJEL: «HISTORIA GENERAL DE LA MEDICINA ESPAÑOLA»

Con periodicidad rigurosa vienen apareciendo los distintos volúmenes de una obra que, por su importancia, exige un comentario detenido. Nos referimos a la *Historia general de la medicina española* del catedrático Luis S. Granjel, que edita la Universidad de Salamanca. Hasta el momento se han publicado dos tomos II *(La medicina española renacentista,* 1980), III *(La medicina española del siglo XVII,* 1978) y IV *(La medicina española del siglo XVIII,* 1979); en prensa se anuncia el dedicado a la medicina española antigua y medieval, y en preparación el último de la serie que abarcará la medicina del ochocientos prolongando su pesquisa hasta 1936. Así pues, el ambicioso proyecto que Granjel iniciara en 1978 con el libro sobre la medicina española del seiscientos parece que estará concluido en plazo breve.

En el campo de la historiografía de la ciencia médica el hecho tiene una trascendencia indudable. En efecto, lamentablemente, siguen siendo los repertorios bibliográficos de Hernández Morejón y Chinchilla Piqueras (1) la fuente a que acuden quienes, desde la historia general o la historia de la ciencia, precisan conocer algún aspecto de la medicina española. Desde entonces es evidente la limitación de las publicaciones que con carácter global, totalizador, se han dedicado al estudio de la medicina española. Apenas digno de una mención benevolente el libro de Eduardo García del Real (2), en exceso pendiente por los saberes médicos con olvido de las facetas sociales del acto médico la breve historia que el mismo Granjel (3) publicó a co-

(1) A. Hernández Morejón: *Historia bibliográfica de la Medicina española.* Madrid, 1842-1852, 7 vols.; A. Chinchilla Piqueras. *Anales históricos de la Medicina en general y biográfico-bibliográfico de la española en particular. Historia de la Medicina española.* Valencia, 1841-1846, 4 vols.

(2) E. García del Real: *Historia de la Medicina en España.* Madrid, 1921.

(3) L. S. Granjel: *Historia de la Medicina española.* Barcelona, 1962.

mienzos de los sesenta; algo similar puede decirse también del mucho más breve apéndice que José María López Piñero añadió a la versión española del manual de Singer y Underwood (4).

Y sin embargo nada más engañoso que suponer mortecino y apagado el estudio histórico de la medicina española. Por el contrario, desde hace una treintena de años se suceden las publicaciones monográficas y los artículos dedicados a desvelar nuestro pasado médico; así, sólo en el período comprendido entre 1940 y 1975, se contabilizaban 4.757 libros y trabajos monográficos, apreciándose a partir de 1950 un progresivo crecimiento de la literatura histórico-médica (5). Unos cuantos hechos han contribuido decisivamente al auge de estos estudios en nuestro país. En primer lugar la figura de Pedro Laín Entralgo, quien tras obtener en 1942 la cátedra de Historia de la Medicina de la Universidad de Madrid, iniciaba una labor histórica de amplios vuelos al incorporar a la disciplina el rigor y la metodología de la esplendorosa tradición germana. En torno a su persona comenzaron a reunirse varios médicos con vocación histórica (Paniagua, Palafox, Albarracín, Alberti, Granjel, Valle-Inclán, Girona) que en los recién fundados *Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina* (1949) encontraron el instrumento para la difusión de sus trabajos. La institucionalización de la disciplina en el *curriculum* del médico y la consiguiente creación de puestos académicos permitió la plena profesionalización de aquellos que se encontraban más vocados al cultivo de la disciplina, siendo un factor igualmente decisivo para entender el reciente ayer de la historia de la medicina en España.

En este contexto se sitúa la figura de Luis Sánchez Granjel, quien, procedente de la psiquiatría, entra en contacto muy pronto con Pedro Laín Entralgo, bajo cuya dirección se doctora en 1948. Desde esa fecha imparte la docencia de Historia de la Medicina en la Universidad de Salamanca obteniendo la cátedra en 1955, y dedicándose con carácter exclusivo al estudio de la medicina española. Al encarar esta tarea prepara una serie de instrumentos imprescindibles para una aproximación rigurosa al conocimiento del pasado médico español. Su *Estudio histórico de la medicina. Lecciones de metodología aplicadas a la historia de la medicina española* (1961) sigue siendo el único libro dedicado a estas cuestiones en lengua española; de consulta inevitable es su *Indice de médicos españoles* (publicado en 1962 en colaboración con la bibliotecaria Teresa Santander), así como los dos volúmenes aparecidos de la *Bibliografía histórica de la medicina*

---

(4) Ch. Singer, E. A. Underwood: *Breve historia de la Medicina*, Madrid, 1966.

(5) L. S. Granjel: *Literatura histórico-médica española de postguerra (1940-1975)*, Salamanca, 1977.

española (1965-1966). Una revista, los *Cuadernos de Historia de la Medicina Española,* por él fundada en 1962, y la serie de numerosas monografías editadas en torno a esta publicación periódica, constituyen los más significativos testimonios del afán de Granjel por ofrecer a los estudiosos un instrumental y unos medios de difusión a la altura de los tiempos actuales.

Es conveniente recordar esta labor oscura, poco gratificante si sólo se busca la inmediatez de la autopromoción, para entender la significación de Luis S. Granjel en el panorama de la historia de la medicina en España. Como ha señalado su propio maestro Laín Entralgo, Granjel constituye «un verdadero punto de inflexión, un investigador respecto del cual, y en lo tocante a la materia por él cultivada, el curso del tiempo debe ser dividido en dos etapas, la anterior a él y la a él posterior» (6).

No ha limitado nuestro autor su actividad intelectual a esta área de trabajo. Por el contrario, acaso una mayor repercusión social han tenido los estudios que desde hace cerca de treinta años ha dedicado a la literatura española, en especial sus libros sobre la generación del noventa y ocho y sus hombres más representativos. Aquí también, dejando de lado fáciles interpretaciones ensayísticas, Granjel ha procurado desde una documentación sólida y una bibliografía siempre exhaustiva, analizar con rigor la obra de sus biografiados. Ya se trate de los más eminentes miembros de la generación citada (Baroja, Unamuno, Azorín) o de los casi oficialmente reconocidos como «autores olvidados» (Sawa, Ciro Bayo, Silverio Lanza, Manuel Bueno), se ha atenido Granjel a lo que constituye norma permanente de su trabajo intelectual: renuncia a preciosismos literarios, laconismo expresivo, exacta e implacable erudición.

* * *

Aparece ahora esta *Historia general de la medicina española,* que carece de toda improvisación, que surge cuando su autor, con una bibliografía personal que está muy cerca de 140 trabajos, se decide a dar cima a esta tarea desde un estupendo conocimiento del pasado médico. Pero tras su labor propia están también las aportaciones valiosísimas de otros historiadores españoles que con sus estudios han hecho posible esta obra. Atestigua así el tratado que comentamos, pese a su carácter absolutamente personal, una doble madurez: la de

---

(6) *Discurso de recepción en la Real Academia de Medicina de Salamanca,* Salamanca, 1973.

su autor y la de un grupo de profesionales que, desde el primitivo y común magisterio de Laín Entralgo, vienen realizando una tarea investigadora de valor indiscutible.

Los tres volúmenes hasta el momento publicados repiten una distribución por capítulos que no parece vaya a sufrir variaciones en los que aún están por aparecer. Una primera parte titulada genéricamente «Lucha contra la enfermedad» se inicia estableciendo la filiación por formación, edad y actividades de los médicos de cada una de las etapas historiadas; la formación del galeno, la regulación de ejercicio profesional, las medidas defensivas ante las epidemias y la actividad marginal de empíricos y ensalmadores, son algunos de los capítulos que la integran. La segunda recoge bajo el epígrafe «Saberes médicos» el contenido ideológico que conformó en su expresión erudita o libresca tanto a los profesionales de la sanidad como a cuantos sintieron interés por las cuestiones médicas. Acaso sea en esta estructuración de las etapas historiadas donde resida uno de los máximos hallazgos de la obra que comentamos. La preocupación por el saber médico (antropológico, patológico, terapéutico) que había constituido el fundamento de la mayoría de los manuales y tratados publicados, se ve desplazado por la realidad mucho más obvia e indiscutible de la enfermedad. Contra ésta la sociedad pondrá en marcha diversas y multiformes medidas que inscriben la actividad médica en un contexto social más amplio. Por eso si se ha de buscar ese *desiderátum* que constituye la historia total, no podrá eludirse —como tantas veces se ha hecho y acaso por deficiencia de los propios historiadores de la medicina— el estudio de esa constante en la vida del hombre que es la enfermedad.

Es en estos capítulos donde el autor ha recurrido a fuentes muy diversas pero imprescindibles para reconstruir el pasado médico desde la otra vertiente de la sanidad: el propio enfermo, los grupos sociales que sufren la actividad del sanador, las corporaciones (cabildos, monasterios, hospitales) que han de recurrir al profesional... En estos capítulos los testimonios extraídos de la literatura de creación —muy exhaustivamente estudiados por el autor y algunos de sus discípulos— ofrecen la más imparcial y descarnada visión de la realidad sanitaria. Y junto al texto teatral, novelesco o lírico, la prosa mucho más fría pero no menos indicativa de la disposición legal, el informe del corregidor o las constituciones llenas de matices y sutiles distingos de tal o cual hospital o cofradía. Se amplía de este modo considerablemente el número de documento susceptibles de aprovechamiento en la investigación histórica de los estados de salud y enfermedad.

Ha prestado Granjel una atención especial al ejercicio profesional y a la formación del médico. En este sentido era ya inevitable reconocer el fundamental papel desempeñado por barberos, algebristas, sacamuelas, parteras, hernistas y demás empíricos en el quehacer curador. El olvido que con demasiada frecuencia se hace de estos profesionales, carentes de una formación erudita, empieza ya a subsanarse.

En una obra de conjunto, tan amplia y minuciosa como la que comentamos, es difícil señalar los numerosos detalles específicos de innovación metodológica o conceptual ofrecidos al estudioso. Baste citar por ejemplo el análisis que se hace de la producción editorial con atención especial a las traducciones, o el establecimiento de la filiación intelectual de los más eminentes médicos de las tres centurias historiadas. Conviene con todo recalcar la importancia del volucen dedicado a la medicina del siglo XVII. El carácter supuestamente deslucido de la medicina del seiscientos ha traído como consecuencia una despreocupación muy manifiesta por esta etapa histórica. Apenas con algunos tópicos más que discutibles se dejaba de lado un período de complejidad indudable. Sólo algunos meritorios trabajos de López Piñero, Peset Llorca, Riera o el propio Granjel mostraban la conveniencia de continuar la investigación para ofrecer una visión nueva y no manida de la medicina del Barroco. Con la publicación de este libro nuestro conocimiento del siglo, en lo que a la salud y la enfermedad se refiere, está a la altura de otras épocas y la falta de brillantez del saber médico se inscribe dentro de una tensa situación histórica en que el enfrentamiento entre *novatores* y dogmáticos constituye el suceso más espectacular.

La obra está escrita en un estilo seco, cortado, sin concesiones a la retórica, que exige del lector una atención permanente ante la concentrada información que se ofrece. Una bibliografía final, que recoge cuanto de interés y más actual se ha publicado sobre los temas objeto de estudio, clausura cada uno de los volúmenes. La presentación de esta historia general con carácter de tratado ha llevado al autor a prescindir de notas a pie de página. Aunque esta decisión está plenamente justificada por lo que es una costumbre institucionalizada ya en este tipo de obras, acaso hubiese convenido añadir algún tipo de orientación que, dentro de la abundante bibliografía empleada, indicase los trabajos más significativos en cada uno de los capítulos. Los volúmenes están muy bellamente editados, destacando la hábil utilización en las cubiertas de tal vez las más elocuentes portadas de la técnica impresora en libros médicos durante los siglos estudiados. Con los tomos aparecidos los estudiosos de la ciencia y la sanidad, así como cuantos deseen conocer en su más

plena realidad el pasado, cuentan ya con una visión actualizada, unitaria y rigurosa de la medicina del antiguo régimen. Con los dos esperados que completarán la serie, tendremos al fin una historia de la medicina española a la altura de la investigación de nuestro tiempo. *ANTONIO CARRERAS PANCHON (Departamento de Historia de la Medicina. Universidad Complutense. MADRID-3).*

UN LIBRO DE IMAGENES

CREACION

El periplo del verdadero creador es tan misterioso como lógico. Primera paradoja: las tensiones subconscientes se unen a una realidad feroz y personalmente intransferible, el escritor encuentra en la «expresión» la chispa que une las dos aparentemente antitéticas expresiones. Ante el pensamiento original se entrecruzan otros posibles pensamientos, convertidos en lenguaje escrito o gráfico. Cada lector, por su parte, añade su propia creación. El nudo total forma la obra: espacio y tiempo se redimensionan. Desde una visión personalísima de la existencia se deriva a un «compartir» colectivo que supone un verdadero acto de comunión: la creación es así superadora del nivel elitista del autor autofágico para convertirse en banquete. El recuerdo de éste se plasma en el libro de bellas imágenes que guardará cada lector y que, en muchos casos, se adicionará de otros dibujos, otras formas poéticas que comenten, amplíen o rechacen —¿por qué no?— el texto originario.

Este misterio que supone el acto revolucionario de crear: la ruptura con las reglas genéricas de la producción artística preestablecida, un acto de valor poco frecuente, tiene una serie de motivaciones conscientes y subconscientes. El libro que nos ocupa (*) parte de un rechazo visceral a una «realidad» ofrecida. No es simplemente un esfuerzo político de ataque frontal, sino una sublimación de la angustia personal reflejada en mil otras angustias personales. La creación parte precisamente de una huida de la mimesis, tan frecuente en productos vendidos como aparentemente creadores, y en la necesidad de encontrar un lenguaje propio e insustituible. La crítica puede detectar objetivamente la mayor o menor riqueza hallada, pero antes es necesario señalar la autenticidad del hecho artístico. Entre

(*) *Libro de Imágenes. (Sobre un texto de Carlos Rodríguez Sahz.)* Tropos Editora, Madrid.

lo formalmente auténtico y lo preciosista, por no decir oportunista, existe una distancia, lo mismo que entre una recensión y otro nuevo acto creador, que es precisamente escribir sobre lo creado por un tercero. Octavio Paz realiza este acto tanto en un poema propio como comprometiendo el lenguaje con obra ajena, a la que dota de esa cobertura tan útil para su comunicación global.

Los géneros no existen en este libro: poesía, imagen, confusión, sueño u orgasmo se licúan en palabras y más palabras, repetición de una frase, reversión de los significados, descomposición de una imagen, formulación de sus partes en el todo integral: la imagen, la frase postrera, la respuesta última se encuentra en la actitud del lector *voyeur*, participante de la lujuria, de la tristeza, de la amargura o de una cierta forma de estoica esperanza: efluvios de las alucinaciones de Michaux, de los *collages* de Ernst, de la mera relación sombra-sol, figura solitaria-figura acompañada multitudinariamente; creación, pues, a la vez feroz y agonísticamente individual y panteísticamente colectiva.

PRODUCCION

El mensaje artístico, para poder ser compartido o «recreado», es necesario que sea «puesto a disposición de ...». La edición de libros como éste es difícil; se piensa en principio en su anticomercialidad; después, en el costo del ejemplar y su precio de venta...; añádese que los autores carecen de ese carisma típico de las firmas consagradas, que el texto-imagen va en las antípodas de lo que el público de hoy reclama, y muchos etcéteras más, lo que ha originado que este libro sea puesto a disposición del futuro lector-mirón-co-creador sin beneficios para ninguno de los que lo han hecho posible. De ahí su precio reducido en relación a los del mercado. Esto no es obstáculo —sino al contrario— para que este libro, en su aspecto «objetal», sea uno de los mejores de estos últimos años. Sin alharacas suntuarias, su tipografía, impresión y acabado constituyen un signo más de los que contribuyen a formar la obra total, inimaginable en su existencia real, en otras condiciones de nacimiento y producción. Esta se integra, pues, en el proceso cultural-contracultural que supone la aparición de este libro en un ambiente predeterminado y dogmático, enfatizador de «genios» y de estereotipos que necesita urgentemente una clarificación absoluta. Al indicar este matiz, no lo hacemos en cuanto juicio cuantitativo de una obra, imposible de realizar en este esquema, sino en cuanto posible portavoz de significados de índole no limitativa y abierta.

LENGUAJE COMUNICABLE

La lógica interna de una obra la da su estructura; ésta puede perfectamente basarse en la barbarie disgregatoria; las piezas de un *puzzle* que intentan unirse y que, más allá de su lógica estructura, pueden encontrar nuevas formas de la realidad, meandros subversivos, la imaginación potenciada, lo que significaba un sueño, una confluencia de deseos, un sentimiento eyaculado en vertientes deshomogéneas, el poder, el símbolo: reflexión del yo humano, su impotencia, al tiempo su poder máximo, dueño de sí mismo; por tanto, del mundo —el lenguaje parece críptico—; la claridad de las frases se balancea en otra imagen subvertida. El poder de comunicación es algo gozoso, por irrepetible; cada uno de los signos que se ofrecen al lector vive a la vez independiente e integrado férreamente en el todo: la comunicación y su lenguaje hablan del doble, una ambivalencia que supone el aumento correlativo de una fuerte dosis de la percepción. Así, desde la contemplación-lectura del objeto, como tal signo de comunicación, se amplían las coordenadas del saber. Lo dialéctico (como proveniente del conocimiento), lo lúdico (proveniente de los sentidos), se unen en un todo intercambiable. Lo «real», pues, es atacado en la totalidad de sus vértices, e incluso la imposibilidad de su aprehensión total no hace más que fijar la seriedad de un empeño sobre todo antidogmático.

REALIDAD

El hombre-hombres constatan «su» existencia. En los poemas, mejor en el *poema (continuum* totalizador), de Rodríguez Sanz está presente la historia. Frente a un posible aparencial esoterismo, nada más producto de la carne y la sangre que estos orgánicos grupos de frases nacidas a la vez de la constatación de una miseria y de la gozosa superación de la misma. La certidumbre de un mundo cruel, abominable e incomprensible está presente en las formas gráficas y literarias, en su descomposición semántica, en su propia adscripción en el objeto que conjunta los significados. Desde la memoria, lo real en su odiosa asunción de lo injusto, lo pequeño, lo estereotipado se propone como un contexto pocas veces examinado —y negado— con tal crudeza. La revulsión de este libro se enlaza con la negatividad del lenguaje común como forma de sustentación (pensemos en lo «auténtico» de Goytisolo o los poemas de Ullán), la búsqueda de la «otra» apariencia, la alternativa, en una palabra, contra la corrupción. La vida y la muerte como solución a esta casi inevitable

degradación: susurro de impotencia y sensación de plenitud, los polos de esta corriente alterna que comunica la angustia personal al lector-*voyeur* y le hace partícipe de un pánico cósmico, letal e irremediable

Podría pensarse en una realidad contemplada egocéntricamente: en ciertos aspectos así puede ser. La imagen proyecta mi imagen. Más profundamente atisbamos una ligazón impalpable entre los autores, entre éstos y los lectores; un abrazo universal con sabor ácido y desprovisto de sentimentalismo, un «necesario» compartir la opresión y el gozo dan las pautas del acto de transgresión. Lo «real» es así interpretado en la opacidad y el barroquismo, la comprensión del sexo como algo transido, su fulgor y su concreción biológica, la catarsis (oh, no) que desemboca en la impúdica, por verdadera, confesión de esa derrota que se hace al fin victoria en el logro de la comunión pretendida.

La historia, la neurosis; la necesidad del placer, del conocimiento, su dificultad invencible; la consecución de la «excepción», la comunicación narcisista de ésta, forman los signos de una obra revolucionaria en cuanto ataca los fundamentos impulsivos de una sociedad vedada a la realidad del placer y la sabiduría de sus componentes.

SUEÑO

Estética visionaria a lo Michaux, los albores mesiánicos de Huxley, las historias de iniciación de Castañeda o Fernando Benítez, la otra realidad multiplica el síndrome aparencial: esta obra está plagada de referencias, de citas, de imágenes, de giros semánticos, que claman a una nueva realidad, a un examen preciso y entomológico, a una fantástica lucidez sobre el ser biológico, sobre sus motores psicofísicos. Se plasma en las palabras, en las imágenes; la posición de connotación de lo ultrarreal no es escapista, sino integrativa en el total del ser humano. Este libro-confesión muestra igualmente las visiones del futuro, del otro lado del espejo, de la mente potenciada hasta su máxima complejidad, hiperlucidez que penetra como un bisturí en los segmentos estereotipados alternativos y, en ocasiones, únicos posibles. La fantasía estructural del libro opera, pues, a niveles conscientes y subconscientes, los ensueños, las pesadillas, las acentuaciones oníricas de una realidad contemplada en sus vertientes múltiples polariza un lenguaje múltiple. Así, lo visionario actúa no como moda más o menos efímera, sino como complemento de

un todo que se hace poesía (transustanciación); imagen que se descompone en otras imágenes, que llama probablemente a mil posibles combinaciones lingüísticas y plásticas. La realidad y la meta-realidad, enracimadas en la experiencia vivida, en la comprensión de la existencia en toda su turbiedad angustiosa e inexplicable.

PULSION

La vitalidad pulsional motriz de la obra. Desde la revulsión-liberación nada es sometido, nada permanece, sino incoado en su propia y defenestrada existencia. Se pasa revista a la motoricidad sensorial e intelectiva del yo, reflejada en apuntes, en fórmulas lingüísticas, en frases, en silencios. La ambigüedad de la compulsión se marca en la oposición semántica de las propias imágenes del libro. Este respira, no obstante, una pulsión vital que abarca el sexo, la muerte, el placer, el dolor, la tendencia a la revolución, la supresión de toda norma preestablecida, la sustitución del entramado represivo por una libertad total que no ignora la dureza, la invitación a la angustia, al miedo incluso que comporta. El ritual de los dobles, de los símbolos, de las formas, parece hacerse parodia del poder existente, exaltación de un nuevo poder personal que tiende a la aproximación y a la hermandad universal. Del máximo egotismo a la comunión colectiva, este libro presupone un flujo inabordable desde los criterios de contemplación preexistentes, como una exaltación paroxística de las facultades, adormecidas en tantas ocasiones, del ser humano.

FINAL

No pretende este comentario hacer una crítica de valor. El libro objeto del mismo habla por sí solo. Coherente en su aparente incoherencia, puede ser amado y compartido, odiado y rechazado; simplemente señalamos la existencia de una nueva alternativa cultural, llevada a la práctica con total coherencia desde sus objetivos primarios. Desde este punto de vista, consideramos necesario y válido estudiar el proceso creador que lo llevó a cabo y su incidencia en una industria cultural como la nuestra, afectada de toda clase de impedimentos para incidir de forma positiva en la sociedad en que se enmarca.—*FERNANDO HERRERO (Avenida de Santa Teresa, 24. VALLADOLID).*

CONCEPCION DE CASTRO: *La revolución liberal y los municipios españoles (1812-1868)*, Alianza Universidad, Madrid, 1979, 236 pp.

Hasta la aparición de la obra de Concepción de Castro, *La revolución liberal y los municipios españoles (1812-1868)*, no existía ninguna investigación exhaustiva sobre el régimen municipal y su relación con el proceso revolucionario burgués (1). Los estudios sobre el desarrollo del liberalismo en España aparecidos en los últimos años aluden, en general, al aspecto político de la revolución y su vinculación con la estructura económica del país o al aspecto social en sus múltiples facetas. Los historiadores han analizado el sistema económico del antiguo régimen, y la conmoción que produjo el paso de un régimen de producción feudal a otro capitalista han buscado las raíces sociales que permitieron el desmoronamiento de una estructura de carácter estamental y la consolidación de una sociedad de clases y han investigado las causas que permitieron el triunfo del principio de soberanía popular en un sistema político de monopolio del poder por parte del monarca. Las aportaciones historiográficas sobre estos aspectos han sido muy numerosas a lo largo de los últimos veinte años. Sin embargo, el análisis del régimen municipal y su valoración en relación con el desarrollo del liberalismo sólo ha sido objeto de alusiones en el contexto más amplio de un análisis global de nuestro siglo XIX. Ningún historiador riguroso ha podido omitir en sus trabajos sobre este siglo la repercusión de las leyes municipales sobre la marcha del proceso político.

Cuando Concepción de Castro comienza su obra diciendo que: «La historia de la administración local de un país sólo puede ser comprendida adecuadamente en el contexto de la historia social y política en que se insertan sus problemas», está poniendo límites a su quehacer histórico y marcando las coordenadas en las que hay que situar el análisis del régimen municipal. En su opinión, no es posible estudiar un sistema de partidos con opciones políticas diferentes sin conocer las aportaciones de cada grupo a la configuración de la administración local y provincial. Cada ideología política genera soluciones para cada problema político.

Al comenzar el siglo XIX los condicionamientos sociopolíticos y económicos de España imponían el desmantelamiento de las estructuras del antiguo régimen y su rápida sustitución por nuevos mode-

(1) Cf. Posada: *Evolución legislativa del régimen local en España, 1812-1909*, Madrid, 1910; y Martín-Retortillo: *Descentralización administrativa y organización política*, T. I., Madrid, 1973.

los políticos. Las juntas provinciales y locales fueron un claro exponente de la urgencia revolucionaria, y su formación, una constante en los momentos decisivos del cambio político en el primer tercio del siglo.

Concepción de Castro ha realizado un trabajo de investigación histórica modélico, por el acierto y oportunidad del tema, por la claridad de su exposición, por la adecuada metodología de su estructura, por la precisión y sencillez del lenguaje, y sobre todo por su incontrastable rigor histórico. En su obra no hay ninguna afirmación que no esté suficientemente validada por las fuentes históricas; ninguna tesis sin una inmediata demostración. Cada afirmación suya supone una aportación decisiva para el análisis del régimen municipal. La obra *La revolución liberal...* se inscribe en una corriente historiográfica en la que las fuentes constituyen el elemento decisivo de la elaboración histórica.

La autora parte del análisis del municipio del antiguo régimen; se detiene en el «modelo gaditano», máximo exponente del proyecto revolucionario liberal, y a continuación se enfrenta con los «nuevos problemas» que supuso el asentamiento del liberalismo, a partir del estudio de los programas de organización municipal de moderados y progresistas, en el período que se extiende desde 1834, año de la promulgación del estatuto real de Martínez de la Rosa hasta 1844, fecha de la subida al poder de los moderados. Con la descripción de las características del régimen municipal de moderados, unionistas y progresistas en el período de 1845 a 1868, culmina el estudio panorámico de la administración local de todo el siglo XIX en relación con el proceso de instauración del liberalismo.

El análisis comparativo de los diferentes proyectos municipales de los gobiernos liberales exige el conocimiento de los supuestos de la administración local, a partir de los cuales se produce la transformación revolucionaria burguesa. Concepción de Castro estudia el municipio del antiguo régimen en sus diferentes vertientes y descubre la estructura del régimen local sobre la que tenían que incidir los nuevos planteamientos políticos; desmontar esa estructura suponía, sobre todo, romper la «complejidad y falta de uniformidad» que refleja la confusa distribución de competencias entre corregidores, alcaldes mayores, alcaldes ordinarios, la desigualdad demográfica, el desequilibrio, la existencia de enclaves administrativos de unas provincias en otras, y muy especialmente la dualidad jurisdiccional. Integrar y racionalizar este complicado sistema administrativo fue una tarea prioritaria del gobierno tras la guerra de sucesión. Concepción de

Castro no se limita en este punto a describir la estructura de la administración municipal en el antiguo régimen, sino que estudia también la distribución de los ayuntamientos por regiones, el número de sus habitantes, las características sociales y económicas de cada municipio, la cuantía de los patrimonios y su aportación al régimen económico general a partir del sistema fiscal vigente.

La autora hace una aportación histórica decisiva al estudiar el modelo municipal propugnado en la legislación gaditana; en su opinión, los liberales de Cádiz conocían la tendencia de los grupos dominantes a «perpetuar el *statu quo*», incluso a costa de la deformación práctica de las leyes, de acuerdo con los intereses oligárquicos: «Por eso, al emprender la construcción de un estado liberal sobre las ruinas del antiguo régimen encomendaron el gobierno interior de los pueblos a unos ayuntamientos populares, pero siempre bajo la supervisión del poder central.»

El carácter centralizador del proyecto gaditano se acentuó en etapas posteriores; el pensamiento liberal era compatible con esta concepción de la política de administración local instaurada en 1812. La influencia de Francia pesaba más sobre los hombres de Cádiz que la de sus contemporáneos liberales ingleses.

Concepción de Castro describe en su obra todos los elementos que configuran el «modelo gaditano»: la provincia, el municipio, la relación entre la administración local y provincial, el papel de las diputaciones en el desarrollo de la vida municipal y llega a la conclusión de que: «La revolución liberal de 1812 inaugura en España un régimen local escalonado y homogéneo que responde a determinados criterios básicos: representatividad ciudadana, división de poderes, racionalidad y máxima eficacia de la administración con un coste mínimo. Se establece así un sistema uniforme y escalonado que, a diferencia del antiguo régimen, generaliza las instituciones locales de origen electivo —diputaciones provinciales y ayuntamientos— en todo el territorio nacional.»

Frente al centralismo propugnado en Cádiz, los hombres del trienio intentaron plasmar un nuevo proyecto municipal descentralizador; el balance de 1823 no fue muy halagüeño; en opinión de C. de Castro, la resistencia de los ayuntamientos a aceptar la normativa municipal gaditana: «... explica la reforma descentralizadora de 1823, destinada a sustraer al poder central de un continuo compromiso en las luchas intestinas de las localidades; la contrapartida consiste en un fortalecimiento de las oligarquías provinciales, encargadas ahora de resolver los recursos electorales de los municipios».

Uno de los aspectos más interesantes de la obra que analizamos es el que se refiere al análisis de la estructura de las diferentes leyes electorales; la autora profundiza en el estudio de la normativa por la que se rige la elección de los miembros del gobierno municipal desde 1812 a 1868, y aporta elementos decisivos para el conocimiento de la problemática planteada entre los sectores implicados en el proceso de transformación del régimen local. Los textos de las exposiciones, representaciones, recursos y demandas presentadas al gobierno o a las Cortes en ejercicio del derecho de petición ponen al descubierto las tensiones existentes entre diferentes grupos dentro de los ayuntamientos. El análisis de estos escritos permite concluir que: «... en las zonas rurales de población dispersa la forma liberal de organización municipal encajó mal; y de este modo, como temieron los propios legisladores gaditanos, también las alcanzó de forma muy imperfecta el propio espíritu liberal».

Cuando C. de Castro analiza los modelos municipales moderado y progresista llega a la convicción de que: «Superada la etapa revolucionaria, el partido progresista mantiene, como el moderado, la necesidad de reforzar la unidad administrativa y la subordinación de las autoridades locales al gobierno central.» Su descripción del «gobierno local de la clase media», de las «funciones municipales y relaciones con el gobierno» y de la «cuestión electoral», parecen demostrar que la incompatibilidad entre moderados y progresistas en este punto era sobre todo «cuestión de grado». Los progresistas propugnaban la ampliación de la base electoral, el sufragio directo y censitario, el carácter netamente electivo del alcalde y la circunscripción provincial frente al distrito. La concepción liberal del régimen municipal en sus vertientes moderada y progresista se inspira en el liberalismo doctrinario francés. Los puntos de discrepancia entre ambos modelos se refieren, en opinión de la autora, a su diferente postura acerca de la función de los alcaldes —administrador municipal por encima de todo, para los progresistas— y representante del gobierno en el municipio para los moderados, y en la solución ofrecida al problema de la responsabilidad de los representantes del poder territorial y local: «El moderado las integra definitivamente en la burocracia estatal al sustraerlas a la justicia ordinaria por los delitos cometidos en el ejercicio de sus funciones. En el régimen gaditano primaba el control parlamentario y judicial, al estilo anglosajón, sobre las formas ordinarias del control jerárquico (multas y sanciones, suspensión, disolución), aunque la orientación era la de una combinación entre ambos métodos.» La aceptación del contencioso-administra-

tivo por los moderados, introdujo en el esquema municipal un elemento perturbador que permitía: «... eliminar obstáculos a la acción del gobierno» y se acercaba peligrosamente «a la práctica de la irresponsabilidad de la Administración».

Concepción de Castro se detiene en el análisis minucioso de la estructura municipal, en las fases críticas de instauración del liberalismo: estatuto real, restauración doceañista de 1836, Constitución de 1837, proyecto moderado de 1840 y proyectos de Espartero. La conclusión de este análisis parece incuestionable: los nuevos tiempos exigían soluciones nuevas y eficaces, el ímpetu revolucionario de Cádiz había desaparecido y los diferentes gobiernos se planteaban como objetivo prioritario la continuidad, que suponía sobre todo la conciliación de posiciones.

La autora culmina su trabajo con un estudio pormenorizado de las posiciones de moderados, unionistas y progresistas en el período que se extiende de 1845 a 1868. Los moderados se apoyaban en la ley municipal de 1845 mínimamente contestada desde las filas progresistas. En las Cortes de 1844-45 «la oposición progresista se reduce a un solo escaño, pues la dureza de la represión moderada ha provocado el retraimiento del partido»; es la hora del triunfo moderado y de la regresión progresista: «El partido progresista se halla entonces prácticamente anulado de la escena política; la coalición de los moderados frente a Espartero ha desconcertado a sus seguidores en las provincias, eliminando toda capacidad de reacción. De ahí la fácil implantación de las leyes moderadas, con un régimen municipal que endurece el que en 1840 provocara la revolución.»

Concepción de Castro estudia detenidamente la ley municipal de 1845, las competencias atribuidas en ella a electores y administradores, el papel de los alcaldes y gobernadores y la relación entre la administración y la justicia; un gobierno de «centralización máxima» frente a la «descentralización relativa» propugnada en el bienio.

El análisis del enfrentamiento entre moderados y unionistas a propósito de las leyes municipales, el paréntesis progresista de 1854-1856 y la repercusión de la ley general de desamortización de Madoz de 1855 sobre el desarrollo de los programas municipales aportan puntos de vista inéditos para la historia de esta decisiva etapa de consolidación del liberalismo.

Tras el bienio, la política española vuelve a inspirarse en el espíritu moderado de 1845. Después de 1868, y con el fracaso de los intentos de restauración del régimen municipal progresista de 1856 y 1870, el proyecto moderado se consolida. En opinión de C. de Castro: «A finales del siglo los partidos más avanzados inician la batalla por

los ayuntamientos, sometidos como se hallan al juego caciquil y a una administración corrompida, pero elementos básicos en cualquier caso. Lo mismo habían hecho, por lo demás, progresistas y demócratas en las postrimerías del reinado isabelino.»

Culmina así el estudio sobre el régimen municipal y su vinculación con el proceso de instauración del liberalismo.

El lector no tiene oportunidad de perderse en un complejo discurso teórico porque la autora le lleva insensiblemente a la aceptación de sus conclusiones. Cada supuesto planteado tiene en esta obra una inmediata y satisfactoria respuesta.—*MARIA DOLORES SAINZ.*

HACIA LACAN: LAS LECTURAS Y EL SENTIDO

El psicoanálisis ha depuesto la ilusión del sujeto autónomo y dueño de sí. El inconsciente, inasible para la lógica conciente, insiste en el lapsus, el sueño, el síntoma, tornando inútiles los esfuerzos yoicos por conservar el dominio, el control, la coherencia. El objetivo del análisis no puede ser diferente del señalado por Freud: *Wo Es war soll Ich werden,* donde eso (ello) estaba, yo debo advenir. Lo que el yo condena al silencio sin saberlo, debe tomar la palabra. Sólo así se producirá su descentramiento, se denunciarán sus certezas como espejismos, se conmoverá la subjetividad en las raíces mismas de su ser, el cual, constituido de y por palabras, no es sino carencia.

Más que difícil, la tarea resulta imposible. Imposible es que el yo quede despojado de todas sus máscaras, que el inconsciente sea librado a su compulsión repetitiva mortífera, que la verdad pueda decirse toda, que esa «roca viva», la castración, sea horadada.

Pesimismo. Desde el exterior y también desde el interior mismo del psicoanálisis el calificativo no se hizo esperar. Lo inadmisible para el yo tampoco pudo serlo para una ciencia empeñada en el progreso, en la búsqueda de *la* verdad concebida como la llave que podría abrir las puertas de la felicidad del hombre. De ahí el rechazo inicial y la posterior «admisión» que convirtió al psicoanálisis en una rama del saber. El humanismo, burgués o marxista, proveyó las racionalizaciones necesarias para transformarlo, ora en una técnica adaptativa de reforzamiento del yo, ora en un discurso colmado de impugnaciones de tipo moral a la sociedad opresiva que se opone al placer, al encuentro del sujeto con el objeto *naturalmente* ade-

cuado a su deseo, en el marco de lucubraciones donde los exponentes de este curioso «freudo-marxismo» degradaron el deseo al nivel de la necesidad.

El nombre de Lacan es representativo de una obra. El objetivo explícito de ésta es realizar un retorno a Freud. La expresión no debe interpretarse en el sentido de una repetición de la palabra del fundador, sino de un «retorno de lo reprimido», una liberación de los conceptos psicoanalíticos sometidos a la opresión biologista, psicologista o sociologista. Lacan procura recuperar el campo auténticamente freudiano, el campo de la palabra. Esa palabra que desde los *Estudios sobre la histeria* es significante, materialidad fónica desasida de un significado puntual, «soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje» (1) y que en su juego metafórico-metonímico hace y deshace un sentido siempre inaprehensible, en constante deslizamiento bajo la cadena hablada, independiente de toda intención o voluntad del sujeto parlante, cuya precipitación se produce en el lugar del no-sentido, en el quiebre del discurso.

El inconsciente guarda estrecha relación con este permanente escurrirse del sentido, lo que determina la imposibilidad de equiparar al psicoanálisis con las ciencias. Estas sólo han podido constituirse a partir de una exclusión («forclusión») del inconsciente, condición indispensable para fijar un sentido inequívoco, para proponerse una mítica unión de saber y verdad. La teoría psicoanalítica, en cambio, señalará la existencia de un ineludible hiato entre saber y verdad, siendo el concepto de inconsciente testimonio de la imposible articulación de ambos.

Es a los desarrollos de Lacan que se deben estas precisiones fundamentales. Sin embargo, también a la obra lacaniana puede quitársele el carácter subversivo que posee si se pretende asignarle un sentido determinado, esencia de *lo lacaniano*, o si se confunde su estilo con *el* estilo, con la única manera posible de hablar o escribir que hace de alguien fiel a las enseñanzas de Lacan y no «hereje». La característica esencial del estilo lacaniano es su apertura a las modalidades de expresión del inconsciente, «estructurado como un lenguaje». La dificultad que supone es una excelente metáfora de la que entraña la escucha de las manifestaciones del inconsciente. Haber obviado esta cuestión ha hecho de este estilo un objeto de adoración-repudio. Para unos se trata de adoptar algunos términos y una fraseología «lacaniana», de imitar al maestro elevado a la categoría de ideal. Otros, colocados en la cara inversa de la medalla, asumen un antilacanismo militante, apoyándose especialmente en racionaliza-

(1) J. Lacan: *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1971, p. 181.

ciones pragmáticas que ocultan su propensión a la receta fácil y su rechazo a lo que supone un trabajo arduo de desciframiento teórico, no distinto del difícil trabajo psicoanalítico. No hay duda, son dos formas simétricas de identificarse/contraidentificarse con una imagen amada/odiada, de resistirse a los efectos perturbadores del texto de Lacan, de «no querer saber nada» con el inconsciente.

Por eso la necesidad de leer a Lacan desde Lacan mismo, lo que exige romper con el viejo prejuicio de atribuir al texto un sujeto-autor que comunica un sentido susceptible de transparentarse con mayor o menor dificultad. Se trata, al contrario, de evitar comprender (o no comprender) demasiado rápido, de atender a las figuras retóricas, a la puntuación, a los silencios, las repeticiones y las elipsis, a los momentos en que el discurso se interrumpe, produce la sorpresa de lo inesperado, resignifica lo anterior y plantea nuevos interrogantes. La comprensión, en cambio, se sitúa en el plano imaginario de la relación yo a yo. No escapa, pues, a la dialéctica de las identificaciones/contraidentificaciones especulares. Garantiza así el desconocimiento. Leer a Lacan desde Lacan es entonces desentenderse de comprender lo que Lacan *dice* o *quiere decir* para descubrir, deslizándose a lo largo de todo su texto, el inconsciente.

El libro de Néstor Braunstein *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan)* (2), lee a Lacan. La respuesta acerca del tipo de lectura que realiza está quizá en las características del lector al que va dirigido, «un público universitario no necesariamente especializado». Si «el emisor recibe del receptor su propio mensaje en una forma invertida» (3), ese público universitario es quien constituye este libro. También quien puede dar la clave de sus riesgos: el discurso de la Universidad exige coherencia, no admite equívocos. ¿Cómo transmitir lo que el psicoanálisis enseña en tales condiciones? La dificultad no se limitaría a este libro, sino a cualquier posible libro sobre psicoanálisis, porque ¿cómo escribir un libro sobre el inconsciente, sobre lo que no cesa de *no escribirse?* La única alternativa válida es producir un libro contradictorio, en el que nada tenga valor apodíctico, que posea los elementos con los que él mismo pueda criticarse, disolverse para dar origen a un nuevo discurso.

Y el mérito mayor del libro que comentamos es éste. Enfrenta el riesgo del didactismo y puede combatirlo desde aquello que funciona en él como su hilo conductor: la crítica de ese correlato indisociable de la representación espontánea del sujeto poseedor del sentido y

(2) Néstor A. Braunstein: *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan)*. México, Siglo XXI, 1980.
(3) *Ibid.*, p. 116.

unificado que es el proyecto de un lenguaje inequívoco, un esperanto de las ciencias, resguardo de su certidumbre, garantía de verdad en ellas. De esta manera el texto permite advertir las ilusiones que gobiernan a los intentos de clasificar en psiquiatría, punto de partida para fundar un lenguaje universal exento de ambigüedad en esta disciplina y para crear nuevos equívocos. También realiza una interesante crítica a la noción de interdisciplinariedad, heredera de las antiguas pretensiones de alcanzar el saber absoluto alejando lo real de la fragmentación. En sus capítulos específicamente psicoanalíticos, además de polemizar en aspectos no menos importantes, se intenta demostrar de qué manera la institución del psicoanálisis, presunta salvaguardia de su pureza, es la muerte del mismo, obligado a fijarse en formulaciones precisas e indiscutibles, y en qué sentido la marginalidad es el único destino coherente con sus postulados. Es este planteo general lo que permite enfrentar al libro consigo mismo para renunciar a la tentación de encontrar en él un saber instituido y para esgrimir contra él el arma de la crítica allí donde apunte a convertirse en una institución del saber.

Si «un libro es un ataúd para las palabras», es necesario agregar que su lectura será quien le confirme tal función, volviendo a asesinar esas palabras, amarrándolas a significados precisos, elogiando o censurando la fidelidad o infidelidad de ellas a alguna institución, o bien la que podrá vivificarlas, abrirlas a múltiples sentidos, otorgarles el carácter de pre-texto para que ese sentido jamás quede congelado. El libro de Braunstein admite cualquiera de estas lecturas. Del lector dependerá el resto.—*DANIEL GERBER (Nogales, 8, 7 DF, MEXICO).*

POESIA A DOS VERTIENTES EN «EL ARBOL DE TUL», DE CARLOS CARRIQUE

Carlos Carrique es un intelectual que sabe que la poesía es un misterio y que su misión más honda consiste en traducir en imágenes intuidas por el escritor e intuibles por el lector, los arquetipos perdurables que desde los hontanares más hondos del inconsciente colectivo, afloran a su conciencia y le ayudan a compensar la carga explosiva que suelen tener, en cambio, los de su inconsciente individual. Ese objetivo último de la poesía sólo puede convertirlo en realidad un poeta en íntimo contacto permanente con lo numinoso y con el desvalimiento del hombre. Así actuaba en el siglo XVI San Juan

de la Cruz y así, en un camino muy diferente, en el siglo VII, el poeta del amor de la exaltación de la vida, el árabe premahometano Chamil. Frente a esta estirpe de poetas instintivos, está la de los intelectuales sensibles a la manera de un Paul Valéry. Ni los unos ni los otros, ni todos juntos, agotan las posibilidades de la poesía, pero representan entre ambos sus dos corrientes mayores. La síntesis entre ambas posibilidades es difícil y se logra pocas veces. Se necesita para ello un hombre a dos vertientes como Omar Jayyam, metafísico dolorido ante la fugacidad de la vida, pero también místico, sensual empedernido, astrónomo y matemático.

Carlos Carrique no puede dejar de ser un intelectual. Serlo puede constituir a veces una dicha, pero es más a menudo algo que nos roe el alma y que nos obliga a vivir en permanente autocrítica. El propio Carrique lo reconoce y después de habernos dicho en el primer poema de su libro que

«El alma existía
para explicar la celda»

exclamará en los dos primeros versos de un poema sin título:

«Razón, mi pequeñita,
te quiero más que al insondable espanto.»

El poema al que pertenecen los dos primeros versos citados se titulaba premonitoriamente «Memoria de la doble palabra». Es, en efecto, doble la palabra de Carrique y nos recuerda, por un lado, la irrenunciable vocación del intelectual que en un heptasílabo y un endecasílabo entre escultóricos y garcilasianos afirma que a su razón la quiere más que al insondable espanto pero comprende, por otra parte, que el mundo es una celda y que sólo aquellos instintos, anhelos y esperanzas que salen desde lo más hondo de nosotros mismos nos sirven para empezar a explicarla.

Esta ambivalencia entre la necesidad de explicarse racionalmente el mundo y el descenso hasta las aguas profundas puede seguirse paso a paso a lo largo de todos los poemas de Carrique. Vemos así que

«Todo crecimiento
es abstracción de una verdad primera.»

Carrique sabe que incluso todo cuanto amamos puede traducirse en imagen poética, pero racionalizarse también. Teme, no obstante, alguna vez que el excesivo racionalismo acabe por cerrar todos los caminos al convertir en crítica la esperanza. Por eso nos dice, sin olvidar, como Jayyam, la fugacidad de la vida:

«Asesinado en un comienzo
estaré solo en mi segunda muerte.
La sabiduría que no puedo narrar
ni destruir
clausuró mi vida.»

Todos estaremos posiblemente solos en nuestra propia muerte, pero más todavía el intelectual que se ha preguntado durante toda su vida por el porqué de todas las cosas y que ni tan siquiera podrá descubrirlo, tal vez en ese momento último que en el conjunto total de la evolución parece carecer de sentido. Carrique acuña, para transmitirnos esta vivencia, las imágenes insustituibles, y hay muchas ocasiones en las que el místico panteísta se sobrepone al intelectual desilusionado. Así, por ejemplo, en el delicado «Poema de Navidad», en el que nos dice:

«Aunque revienten las campanas
y se deshonren los fuegos de artificio
te besaré para evitarte, muerte mía.»

Es significativo que en el poema anterior al recién recordado hubiese opuesto a la muerte el único símbolo posible para negarla dentro de nosotros mismos: el del Amor en su pura mismicidad y sin connotaciones extrametafísicas. Con ternura y melancolía cierra así una serie de imágenes entre crípticas y surreales:

«Huérfana de milagros,
eres más hermosa que el espejo.»

El espejo, que puede ser el mundo en el que nos reflejamos o nuestra imagen ideal sin ninguno de nuestros desfallecimientos. La persona amada siempre es mejor que el amante y no tan sólo en la poesía mística, sino también en la escasa poesía amorosa capaz de curarnos de nuestro radical desprotegimiento.

La amada, las posibles amadas de cada uno de los «yos» que hemos sido a lo largo de nuestra *vida,* cierran con una ambigüedad de poema surrealista la serie de poemas del libro. Es en la composición que se titula simbólicamente, como la totalidad de la obra, «El árbol de tul». En ella nos dice Carrique, con un lenguaje que hubiera hecho felices a los psicoanalistas de la escuela suiza, cuáles son las que él ha soñado desde su angustia:

«Las que son lentas
en el agua floreciendo
y anochecen
con el estanque en los tobillos.»

El estanque, los lagos, los mares en calma bajo la luz de la luna, son el inconsciente colectivo, el símbolo de nuestro propio inconsciente individual. Nos encandilan con el señuelo de esa paz prenatal que tan sólo el verdadero amor puede ofrecernos. Todos los poetas han buscado las imágenes idóneas para transcribir líricamente este anhelo permanente de la mayor parte de los seres humanos. Carrique ha encontrado las suyas propias y el haber aportado una expresión inédita a un tema eterno es una de las mayores glorias a las que puede aspirar todo verdadero poeta. Todos los restantes poemas del libro tienden a hacer posible ese encuentro con lo numinoso, pero este último recién citado lo confirma con un broche de oro.—*CARLOS AREAN (Marcenado, 33. MADRID).*

REINALDO ARENAS: *El central* (Poema). Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona-Caracas-México, 1981, 105 pp.

En el mundo del espectáculo estadounidense hay un dicho célebre: «El problema de los cantantes es que quieren ser actores, y el problema de los actores es que quieren ser cantantes.» Casi instintivamente, sin apenas reparar en ello, el lector —y también los críticos— traen a su mente, debidamente adecuada a las circunstancias, esta frase cuando se enfrentan con el texto de un autor fatalmente encasillado en el ejercicio de un género literario. Pienso que esto puede ocurrir cuando encontramos el libro *El central,* un largo poema de Reinaldo Arenas. Arenas es conocido como narrador y su nombre se vincula a tres singulares novelas de la narrativa hispanoamericana de los últimos años: *Celestino antes del alba* (1967), *El mundo alucinante* (1969) y *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980). También ha publicado un libro de relatos: *Termina el desfile* (1981).

Aquellos que han seguido el quehacer de este joven creador cubano coinciden en reconocerle una poderosa imaginación y una torrencial urgencia verbal. Sus novelas y relatos no son perfectos. En ellos se descubre la voluntad de un narrador nato que se hace a partir del enfrentamiento con el papel en blanco; que perfecciona sus mecanismos expresivos sobre la marcha; que intenta formular la gravitación de un universo propio e intransferible que participa de la realidad hispanoamericana, realidad que se manifiesta como una sucesión de imágenes de un caleidoscopio secreto que deviene participable

por la escritura. Pero también esta obra tiene una impronta innegable: su resonancia y peso poéticos.

La historia de *El central* es parte de la historia de la literatura escrita en Cuba en los últimos años: una literatura fraguada en el silencio y destinada a su ámbito: palabra condenada por ser fiel a la verdad única y final que exige la palabra: crear y destruir, fundar en libertad y para la libertad. Para que esto se verifique, para que esta voluntad que participa de lo genésico y lo apocalíptico logre su definición, es preciso, insisto, la libertad. Y la libertad no admite compromisos, límites, consignas, líneas y toda suerte de aberraciones. Es por eso que obras como *El central,* fraguadas en secreto, prohibidas, malditas, constituyen —por parte del escritor— un acto de fe definitivo en su individualidad, en su libertad personal, encarnación de la libertad que debe ser expresión mayor de la vida. Cuando Reinaldo Arenas escribió *El central,* sabía que su poema estaba destinado al silencio, a la condenación, al olvido. Pero también sabía que había algo más poderoso que estas certidumbres: la esperanza. Y fruto de esa esperanza es la mejor literatura cubana actual. No puedo olvidar la tarde en que recién terminado *El central* lo leí con Reinaldo Arenas. Ni tampoco que le dije, aunque era innecesario: «Guárdalo bien. ¿Tienes todavía espacio en la gaveta?» Muchos años, no difíciles sino imposibles para todos, tuvieron que pasar para que se publicase esta obra.

El central es una suerte de poema-alarido. La prosa y el verso libre se mezclan y entrecruzan en su cuerpo para entregarnos un desgarrado y desgarrador testimonio humano, político y social. A lo que no desciende Arenas —inconmovible en sus opiniones— es a imponernos una opinión. El autor, basándose en vivencias personales y apoyándose en fuentes históricas, expone y recrea una realidad a partir de una reflexión personalísima. *El central,* como toda creación literaria, es un texto entregado a la discusión. Partiendo siempre de la libertad como absoluto, sin condicionamientos, cada lector puede matizar su lectura. Lo que le será absolutamente imposible al lector es negar y condenar la dosis esencial de horror que se refleja en estas páginas. Y sobre todo el horror de estirpe contemporánea, el de último momento. Señalo esta particularidad teniendo en cuenta el ambicioso aliento del poema que, como se ha apuntado, estructura tres planos paralelos de realidad, que se contraponen o se complementan: la esclavitud pasada de los indios, la de los negros y las actuales condiciones de vida en el campo, condiciones estas últimas que tienen el carácter de trabajos forzados.

La atrocidad significa este libro. Y para aquellos que no la han conocido y padecido sin paliativos de ninguna clase, va a ser arduo asimilarla. Y digo esto pensando en una dificultad esencial: el hombre es un ser finalmente decente, y rechaza por naturaleza lo monstruoso. Al hacer esta salvedad, no planteo bajo ningún concepto que *El central* sea un libro cuya inteligencia se circunscriba al lector cubano. Ninguna obra literaria tiene límites de comprensión determinados por factores geográfico-históricos. *El central,* con independencia de su tremenda carga testimonial, es una creación verbal, y por lo mismo carece de un público determinado. Su naturaleza intrínseca de obra literaria, que como tal va más allá de sus contenidos, impide esta limitación.

La lectura de *El central* nos enfrenta y sumerge en un *mare mágnum* verbal cuya vehemencia nos atrapa en sus círculos de iluminaciones y sombras y, a partir de los mismos, nos impulsa a una supra-lectura que engendra una supra-imagen que, por su individualidad intransferible, invalida toda pasividad. Todas y cada una de las palabras de este libro son crueles, irónicas, violentas, sacrílegas, inocentes, peligrosas, auténticas. De la irreverencia se pasa sin transición al respeto, de la dignidad a la infamia. Casi me siento tentado a decir que el autor ha concebido su obra más allá del bien y del mal, pero creo que sería injusto. Si hay algo que reconocer en Arenas, haciendo abstracción de su talento y de su calidad de narrador, es su profundo sentido de la dignidad humana y de la libertad. Pienso que *El central,* más que toda su producción anterior, patentiza esta convicción.

Creo que libros como *El central* no sólo es necesario escribirlos sino que es necesario leerlos y entenderlos, aunque para muchos esto último pueda resultar difícil. Y digo difícil, sobre todo porque en lo tocante a la historia pasada, la que nos llega por los libros y conoce de infinitas versiones, siempre somos capaces de establecer un distanciamiento, incluso de practicar la indiferencia. Lo que sí es imposible y culpable es cerrar los ojos a la historia que es el pan nuestro de cada día. Y *El central* también es historia, historia como una llaga; no toda la historia, no todo el horror, porque hay más, pero sí parte de la historia y del horror.—*ARMANDO ALVAREZ BRAVO (Lérida, número 9, 7.º-A. MADRID-20).*

ENTRELINEAS

THOMAS G. POWELL: *Mexico and the Spanish Civil War.* University of New Mexico Press, Albuquerque, 1981, 210.

Las relaciones entre México y la República Española aparecen turbadas por la mitología y el sentimiento, y es hora de poner las cosas en su sitio histórico, como intenta hacerlo Powell en su libro.

Para ello debe exceder el marco de la Guerra Civil y plantear un panorama mexicano revolucionario que envuelve hechos tan importantes como la guerra de los cristeros, los conflictos del Estado revolucionario y la Iglesia Católica, las repercusiones variopintas de la República Española en México y la instauración del poder personal y el sistema de tapados a partir del presidente Lázaro Cárdenas y el secretario de la Defensa, Manuel Avila Camacho, que dominarían la cúpula del Estado entre 1934 y 1946 (Guerra Civil, Guerra Mundial).

Entrando en materia, Powell revisa los problemas del hecho bélico en el frente militar, en el campo diplomático, en la propaganda y en el juego de las alianzas políticas. Sin tomar partido y sin ahorrar la descripción de contradicciones en los bandos aliados —España leal y México—, Powell narra la contribución en armas, la guerrilla de embajadas (que coincide con una situación de marcado aislamiento mexicano en América), los escritos de los autores prorrepublicanos, la participación mexicana en las Brigadas Internacionales y otros cuerpos de voluntarios (reducida a sus justos límites), el frente propagandístico interno, la final recepción de exiliados y la instalación del gobierno republicano en México.

Entre las fuentes compulsadas abundan las periodísticas, útiles, sobre todo, para evaluar los rumbos ideológicos que apoyaban a uno u otro bando, y la exhumación de documentos inéditos pertenecientes al servicio exterior mexicano. También hay citas de libros de memorias y de algunos historiadores especializados, aunque, en general, Powell prefiere remitir a ellas y no reseñarlas.

Otros temas externos, pero conectados con la guerra, ocupan al autor: el destino de los 40.000 refugiados españoles, que crean un movimiento cultural urbano de primera importancia en el país receptor, aunque no inciden políticamente, no obstante tratarse de una emigración politizada por definición, la extinción paulatina de las esperanzas de restauración republicana y el empalidecer del mito bélico, a medida que los cuadros de la República envejecen y mueren

sin disipar sus luchas ideológicas, y la España de Franco se consolida y crece, manteniendo lazos reales, aunque no formales, con México. El libro termina con la reanudación de las relaciones diplomáticas y el fin ritual de la República. Se trata, en síntesis, de un texto indispensable para los estudiosos y un hueco menos en la ya frondosísima bibliografía sobre la Guerra Civil.—*B. M.*

JORGE ASIS: *Carne picada. Canguros II.* Legasa, Madrid, 1981, 291 páginas.

Es difícil, para un crítico literario, abordar un texto como el presente, donde el narrador (a veces fugado a la tercera persona, a veces instalado en la primera: el escritor Rodolfo Zalim, acaso un heterónimo de Jorge Asis, como ese Oberdán Rocamora que comparte, ufano, el tablón de epígrafes con Cervantes y Lacan), se desvaloriza de antemano diciendo de sí mismo: «¿qué quieren, carajo, que sea optimista? ¿que crea en el disparate que somos los argentinos? ¿en el ser humano? ¿acaso hijos de mil putas pretenden que yo tenga esperanzas y me ponga a mentirle a tanta gente desesperanzada? No viejo, de esa mercadería entusiasta no tengo, vayan a comprársela a otro escritor, yo vendo mierda, lo que tenemos y definitivamente somos» (p. 232). Y aún: «Rodolfo no se fue de la Argentina sobre todo porque estaba atado a otros valores significativos, nacionales, estaba ganando aproximadamente un millón de pesos diarios y si no pasaba al frente con el despelote no pasaba más.» (p. 234.)

También es difícil que el texto desdiga o impugne esta actitud de comercio escatológico, ya que es un discurso ante el cual el lector no tiene más posibilidad que recibir pasivamente una serie de explicaciones que no llegan casi nunca a la narración. Asís es un escritor autoritario, que impone al lector una lectura de los hechos y le veda el acceso a ellos. Para él escribir es una forma de predicar (frecuentemente sobre sí mismo, autojustificándose, autodisculpándose, autodefiniéndose a partir de una conciencia que el lector no sabe qué índice de penetración tiene sobre sí misma), no una forma de investigar. Al comienzo, el lector es prevenido en un diálogo del narrador con Rivaróla, en que aquél dice: «¡Carajo, el que manda en la novela soy yo! ... si querés ser personaje mío tenés que hacer méritos, turrito... Otra agresión como ésa y te expulso directamente de la novela... hay algunos códigos de la narrativa moderna que no me

banco más» (pp. 15/6). En el mismo contexto, el narrador se señala a sí mismo como *creador*. A imagen y semejanza de Dios, del Dios flaubertiano, Zalim *crea* de la nada a sus personajes y a sus lectores.

Como en la primera parte de *Canguros (Flores robadas en los jardines de Quilmes)*, la diversidad de nombres de los personajes masculinos no logra ocultar una confusión de identidades en la figura del *curro* o *cazador de canguros (currar*, en Buenos Aires, no significa *trabajar*, sino *dar el timo, vivir del cuento)*, opuesto al *canguro* o *trabajador*. La moral del curro es la de imponerse socialmente, humillando al otro, reconocerse como fuerte a través de la humillación, ante el humillado y el débil. El haz de valores declamados importa nada («todo es joda; en la vida todo es secundario, cada vez son menos cosas las que tienen importancia, la mayoría perfectamente pueden pasar a un segundo plano», se lee en página 13): así es como Zalim protesta contra las detenciones clandestinas y clama por un Nuremberg en página 256 y pasea con Matías, un asesino a sueldo de la ultraderecha, a página 258, es militante de izquierda y escritor, o estafador y buen padre de familia.

Las relaciones humanas estructuradas en torno a la humillación se aclaran, sobre todo, en el terreno sexual. El varón sale a la cacería de la hembra, al asalto de esa fortaleza que es el sexo de la mujer. Lo empuja una necesidad compulsiva de reconocimiento fálico por parte del animal castrado que es la Otra; y ésta vive su impulso sexual como la ansiedad simétrica y complementaria: la angustia de castración que se subsana, pasajeramente, con el coito. El esquema de división de roles del machismo late, incólume, al fondo de la escena: falo en propiedad del hombre, herida castratoria en la carencia femenina.

Quien se escapa del código humillador cae en la tontería, en la falsa conciencia que confía en los valores sin vigencia social (por ejemplo, el tovarich Otero). Las demás actitudes políticas o religiosas son aparentes: el montonero Haied es un embaucador, el grupo de espiritualistas termina fabricando muebles. Un radical pesimismo ético cubre la superficie del discurso, bajo la cual dominan los valores morales de una rigidez autoritaria: el más fuerte tiene siempre razón, la fuerza es el bien. Esta vinculación entre nihilismo y autoritarismo tiene antecedentes ilustres, de Nietzsche a Cioran, pasando por Drieu la Rochelle, un nihilista que terminó entusiasmado por el culto fascista de la energía.

Es problemático, también, distinguir a los personajes por su habla, ya que no se los ve apenas actuar. Un dialecto personal de Asís-Zalim involucra un tono lunfardesco que no viene directamente

del oído lingüístico, con tics borgianos que se codean, a su vez, con rasgos de sensiblería tanguera y de sociología y psicoanálisis de transmisión oral: una síntesis de *cheli* porteño y habla de «chiste ilustrado y baladí», circulante en los cafés donde pasan buena parte de su vida estos personajes.

Zalim es bello y tenebroso, como cuadra al plexo de valores que representa. Carece de levedad y de humor, porque éste es, para él, un ejercicio parcial de la humillación: la burla. Zalim, prototipo del portador fálico, se refiere en tono infatigablemente despectivo a la mujer y, por extensión, a los homosexuales («condenado a mariconería perpetua», «maricón», «marioneta», pp. 44 a 46).

Ante estas imposibilidades confesas de la crítica, el texto puede ser considerado un documento de sociología literaria, dada la elocuencia del autor y su eco en el mercado (70.000 ejemplares en un año vendió *Flores...*). Esta venta de heces tiene compradores atentos, dicho sea siguiendo el vocabulario propuesto por el mismo Asís. Sus libros apelan al turbio espejo del narcisismo secundario, de la falsa conciencia: confirmar al lector en lo que cree que es, sin distanciarlo de sí mismo y de su entorno, de modo que, cuando celebra el texto leído, en verdad, celebra la existencia de un hueco donde pone su máscara y la besa con fruición. Se ama y se aplaude en el cuerpo imaginario que teje el relato. Se honra a sí mismo y alcanza una suerte de serenidad confirmatoria que puede ser la antípoda del arte.—*B. M.*

ARTURO GONZALEZ - MIGUEL DIEGUEZ: *Sor Patrocinio.* Editora Nacional, Madrid, 1981, 869 pp.

Una reina que la guasa popular adjetivaba «fondona y golfona», un rey consorte apodado «Paquito Natillas», una monja entre iluminada e impostora, un santo varón apocalíptico, espadones y toreros aficionados a la misma destreza descabellada, son elementos que casi no necesitan retoque para pasar a la historia de la caricatura. Lo advirtió Valle-Inclán, y gracias a su advertencia tenemos *El ruedo ibérico.*

Luego, biógrafos, cronistas e historiadores han tratado de mirar entre los refajos del isabelismo para ver qué proceso había al fondo de la escena. Pierre de Luz, Pedro de Répide, Carlos Cambronero, Benjamín Jarnés y otros, aparte del inevitable Galdós y los cronistas de Palacio (Bermejo, Antonio Flores), se debatieron entre la anécdota pintoresca dé lo biográfico y el panorama, menos colorido y más ve-

raz, de la historia. Ambas son, de algún modo, lo contrario: o el árbol o el bosque.

Los autores de *Sor Patrocinio* no pretenden exceder lo investigado y citan con largura sus fuentes, convirtiendo el libro en una antología de textos sobre *la monja de las llagas*. Los otros personajes pasan a un segundo término y el paisaje histórico general se ve en remoto plano.

La entrega debe juzgarse más como una recopilación ordenada de documentos (entre ellos: la memoria de Isabel II sobre su monja y abundantes textos piadosos de ésta) que como un ensayo histórico y aun como una biografía, no obstante que el hilo del relato son los eventos de la monja, sus prodigios más o menos discutibles, sus iras integristas y antiliberales, sus exilios, sus retornos, su privanza cerca de tan curiosas Reales Personas.

El libro está destinado al interesado que, queriendo ahorrarse múltiples y extensas lecturas, pretenda imponerse de Sor Patrocinio y contar con un tomo donde el panorama documental le permita hacerse cargo de la información.—*B. M.*

VICTORIA OCAMPO: *Autobiografía II. El imperio insular*. Ediciones Revista Sur, Buenos Aires, 1980, 213 pp.

Continuando la edición de esta autobiografía (cuya primera entrega comentamos en el número 372 de esta revista, en junio de 1981), Sur fracciona con técnica de folletín unos textos que convendría tener reunidos en un par de volúmenes.

El imperio insular abarca la adolescencia de Victoria y termina en 1909, sobre los veinte años de la autora. Incluye su epistolario con Delfina Bunge (luego esposa del escritor Manuel Gálvez), pequeña novela en cartas sobre la mentalidad de la primera juventud, el encarcelamiento de una muchacha inquieta, el amor en los límites de lo imaginario, lo terrible de cualquier vida vista a los quince años. Hay también un apéndice documental con misivas de personajes argentinos, entre las cuales destaca un par de cartas de viaje de Carlos Pellegrini por España, certeras de observación y de lenguaje.

En esta etapa de su vida comienza a hacer crisis la relación de Victoria con su familia y, a través de ella, con su clase. La ambivalencia esbozada antes se acentúa: la muchacha quiere y goza la dulzura de vivir de la alta burguesía, sus viajes, sus mansiones, sus fiestas, sus accesos al mundo de la cultura cosmopolita. Pero ello tie-

ne un precio: someterse a una moral gazmoña y filistea y renunciar a todo poder social que exceda los límites de la casa. Ser actriz, universitaria o escritora le está vedado. Hasta su pasión por la lectura está sometida a los censores queridos y detestados.

Victoria es autocrítica rigurosa y hasta despiadada en estos temas, como no lo fue nunca en los escritos publicados en vida. Su clase no aparece hermoseada, sino mostrada en su esnobismo, xenofobia, mezquindad moralista y rastacuerismo. Su propia persona tampoco es aureolada por la memoria idealizante, cómplice del olvido («Nunca he conocido el hambre, el frío, el abandono; nunca he sentido envidia de bienes ajenos. Nunca durante mi infancia, adolescencia y primera juventud he visto de cerca gentes que padecieran esos males, fuera de los libros», página 13).

Su devoción a la belleza física y su apertura a una cultura laica bebida en los libros franceses la hace abandonar pronto las prácticas del catolicismo, su ética de doble fondo y sus liturgias teñidas de mundanidad (por ejemplo: una señorita *bien* debía confesarse en francés). «Todo se vende en los templos. El agua de Lourdes como el resto. Una señora, que acaba de morir, ha dejado una suma enorme para que digan misas y misas por el reposo de su alma. No me gustaría pagar así la salvación de la mía. Los pobres diablos que mueren sin ceremonias y sin misas pueden ir a asarse a las parrillas del infierno, ¿no?», escribe ya en 1908.

¿Puede pedirse más lucidez a una niña de dieciocho años mirando a su alrededor en una ciudad marginal del mundo a principios de siglo? Véase:

> (Enrico Ferri) ... explicó que este país está en la faz agrícola. Verdad de Perogrullo, si se quiere. Yo diría que está en su faz ganadera y que la ganadería está muy adelantada porque el ganado asiste a las conferencias de Ferri. *Literato* es una palabra que sólo se toma en sentido peyorativo en nuestro medio. «Es un literato» (o peor aún: es *una* literata») significa un inservible, un descastado, un atorrante, hasta un maricón (a menos que tenga una cátedra y sea *profesor*. Respetan ese tipo de títulos.) (P. 104.)

Este vaivén de contradicciones, más que la consabida evocación del París proustiano, es lo que hace de las memorias de la Ocampo un texto único en las letras argentinas, donde las señoras del *gratin* que escriben han compuesto o dictado sus memorias para todo lo contrario: para construir un monumento a su propia clase y demostrar que la escultura es un monolito sin grieta ninguna.—*B. M.*

VICTORIA OCAMPO: *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Ediciones Revista Sur, Buenos Aires, 1981, 152 pp.

Continuando el relato de su vida, Victoria encara en este volumen su primera juventud, desde un casamiento pronto frustrado hasta los años de 1920. El relato se centra en las experiencias amorosas junto a Julián Martínez y algún *flirt* con personajes tan variados como el aviador Angel Zuloaga y don José Ortega y Gasset, amores inmateriales y favorables a la literatura, extremos de la fascinación que la escritora argentina sentía por la belleza directa de una linda cara o por el complejo hechizo de una inteligencia muy adiestrada.

Ortega, *homme à femmes*, convierte su atracción en amistad intelectual y protección, dedicándole una larguísima carta que no deja de asombrar a los lectores de sus severos textos. De él dice Victoria:

> La cabeza, poderosa, demasiado pesada para un cuerpo ligeramente debajo de la altura media, atraía la mirada, pues daba la sensación de que allí pasaba de continuo algo. Era como estar delante de una chimenea encendida· uno sigue el baile de las llamas (p. 109).

Obligada por su familia a renunciar a su carrera de actriz, casada con un hombre que representa cabalmente el filisteísmo católico y machista de su clase, Victoria, incapaz de abandonar su ambiente social, puede tan sólo tomarse venganzas privadas: renunciar a la moral dominante y jugar al mecenazgo de unas letras de las que su *milieu* intenta separarla. Estas memorias son la crónica póstuma, a menudo amarga, encendida por una bella novela de amor, hábilmente contada, de aquella sublevación de cámara. Véanse, con claridad, los dos temas:

> Yo no era católica practicante. Esa religión, con sus dogmas, tal como me la habían enseñado, me repugnaba. No veía en ella sino mutilaciones, y yo estaba contra las mutilaciones. Mi marido y su catolicismo me parecían lo contrario del Evangelio (pp. 55/6).

> Los hombres argentinos, esos hombres primitivos, autoritarios, celosos, «dueños» de la mujer, dividían generalmente a nuestro sexo en dos categorías: las mujeres respetables, madres, esposas, hermanas, etc., y las mujeres que no había razón para respetar, hechas para un coito sin consecuencias, mujeres adúlteras, vírgenes locas o directamente prostitutas. En la segunda categoría (adúltera) estaba yo (p. 60).

El amor, para Victoria, empieza por el cuerpo («estaba exasperada por mi estupidez y maravillada de encontrarla intacta», dice al evocar una de las primeras imágenes de Julián), pero lo trasciende y la

grande amoureuse rechaza su reducción a un fenómeno glandular («es pretender suprimir un misterio, por incapacidad de explicarlo»). El resto es una fiebre de la imaginación y un ejercicio de las bellas letras (¿qué sería de los amores de Victoria sin el modelo constante de Tristán e Isolda, de Beatriz y Dante?).

Un erotismo naturalista, pansexual, algo agreste, sostiene las evocaciones de una juventud que tuvo la fortuna (en el doble sentido de la palabra) de ser fijada en los trazos de Dagnan, Nieto, Troubezkoy o Helleu. Un erotismo al cual la propia naturaleza parece fijar límites: «El lesbianismo (a pesar de mi emoción ante la belleza femenina) fue siempre ajeno a mi naturaleza», aclara en la página 125.

También integra su naturaleza la fobia a la maternidad, hecho que podía poner de manifiesto ante su familia sus relaciones clandestinas con Julián. El suicidio aparece como salida a un embarazo. La certeza de que es falso se resuelve en una página notable, cuando Victoria, húmeda del menstruo, corre por un jardín saludando al mundo del cual se había despedido.

Rebelión privada, confidencial, que ha permanecido secreta hasta los días de su publicación. Rebelión individual, lucha del «proletariado de la mujer» contra sus opresores que son, a la vez, sus benefactores (de ahí su contradicción y su desgarro). Rebelión, en definitiva, que es el ejercicio de un privilegio, pero que lo pone en cuestión y excita a mayores cuestionamientos. De algún modo, la historia del feminismo en los distintos países empieza siempre por un capítulo como estas memorias.—*B. M.*

MARIO SZICHMAN: *A las 20:25, la señora entró en la inmortalidad*, Ediciones del Norte, Hanover (USA), 1980, 292 pp.

Mario Szichman (Buenos Aires, 1945) pertenece a la congregación de narradores que las últimas convenciones de la crítica engloban en la «generación del setenta». Como tantos de sus colegas, vive fuera de su país, trasladando su residencia de Venezuela a los Estados Unidos. Iniciado en una línea que, simplificando, podríamos denominar de costumbrismo crítico e irónico *(Crónica falsa, Los judíos del mar Dulce)*, se sostiene en sus caracteres, a pesar del alejamiento y la evolución de la escritura, con esta novela premiada por la editora con la distinción *Norte* en 1980.

Es notable la afinidad que mantiene la narrativa argentina escrita fuera del país con la producida dentro (el caso más ilustre es el de Julio Cortázar). Es como si los narradores argentinos habitaran un

espacio-tiempo defendido de las circunstancias por ciertas disposiciones, así como, a la vez, conectado con los sucesos concretos de un modo deliberado.

El título del libro es un indicio de esto: repite la frase con la que solía evitarse decir en su tiempo «Eva Perón ha muerto», en un rasgo de negación psicótica de la muerte que es común al culto de los grandes personajes argentinos. A partir de entonces, o sea, de la muerte de Evita en 1952, el texto cuenta los intentos de una familia judía por inventarse un pasado apócrifo, de raigambre criolla, burguesa y católica, para disimular su identidad. Los dos disimulos (Evita no ha muerto, nosotros no somos judíos) son paralelos. Para lograr el último, la familia toma un instructor de buenas maneras e historia menuda en una maniobra de lo que popularmente se llama *tilinguería* (el «quiero y no puedo» social).

La tentativa por negar el pasado y ser tomado por un igual desde la auténtica clase alta fracasa y el representante de la familia protagónica acaba por entender que su historia no es intercambiable, así como tampoco su memoria. El teorema sociológico se cierra con toda pulcritud.

Szichman no resiste a esta tentación sociologista ni tampoco a la del costumbrismo que le sugiere el habla y otros tics de los judíos argentinos de la ciudad. Son dos constantes bastante fuertes en la narrativa argentina: una, de carácter dirigista, intenta orientar al lector por la vía de una tesis que no tiene otra lectura que la impuesta por el narrador; la segunda, el costumbrismo, señala la comunidad propia como ajena, como vista desde la perspectiva de un viajero al que llaman la atención las peculiaridades pintorescas de lo que observa. Dos rasgos que apuntan cierta inmadurez en la resolución de la escritura: la mezcla del discurso narrativo con el sociológico y la no aceptación del entorno como propio (el origen inmigratorio reciente y la tentación del exilio lo corroboran).

El texto, bloqueado por estas limitaciones, revela, no obstante, pericia técnica en la rápida sucesión de escenas que, a menudo, se repiten y en la prosa de los diálogos felizmente resuelta.—*B. M.*

IGNACIO ELIZALDE: *Pérez Galdós y su novelística*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1981, 269 pp.

La obra de Galdós ha generado bibliotecas de crítica y sumas de estudiosos que tales Ricardo Gullón y José Montesinos se han especializado en su abordaje. Como no sea con instrumentos hermenéuti-

cos intocados, es prácticamente imposible correr el peligro de la novedad en cuanto a galdosismo se refiere.

Elizalde lo evita y se propone desarrollar las promesas de su índice, ocupándose del esquema clásico biografía-obra. La primera es sucinta (la vida exterior de Galdós no ofrece demasiada materia al respecto) y de la segunda se tocan el estilo y, sobre todo, los temas, incluyendo en estos últimos los personajes, clasificados conforme a ciertos caracteres comunes: origen social, estamento (un largo capítulo se refiere a los eclesiásticos en Galdós), tipología psicopatológica (tan al uso en los narradores naturalistas). Especial interés merece a Elizalde el intento de una nueva espiritualidad galdosiana, un cristianismo no eclesial, pero sí crítico, tanto respecto al vetusto catolicismo español como al cientificismo industrialista del siglo XIX.

En cuanto a las fuentes y al comparatismo, el autor las rastrea en materia ideológica (el neoespiritualismo deriva en un reformismo social de sesgo caritativo y fraternalista) y en cuanto a los grandes modelos de sumas novelescas decimonónicas (Balzac y Dickens, en primer lugar).

El texto es, en síntesis, una aproximación crítica global, descriptiva y manual que sirve de introducción en la obra galdosiana, así como de orientación bibliográfica para estudios de mayor superficie.—*B. M.*

SUMNER M. GREENFIELD: *La generación de 1898 ante España. Antología de literatura de temas nacionales y universales*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Nebraska, 1981, 222 pp.

Tras una sumaria introducción, una cronología de la historia española contemporánea y un repertorio de datos biográficos de los autores incluidos (Azorín, Baroja, Ganivet, Antonio Machado, Maeztu, Unamuno, Valle-Inclán y Laín Entralgo), Greenfield ofrece una antología de textos breves, entre verso y prosa, centrados, sobre todo, en el problema de la identidad histórica de España en la óptica del noventa y ocho.

Aparecen los autores citados en fragmentos que, no por conocidos —el intento de Greenfield es, sobre todo, escolar— son menos gráficos de una mentalidad que puede explorarse suficientemente leyendo doscientas páginas. Se ve la confianza, hoy un tanto candorosa, en la capacidad científica de la mirada, en un impresionismo sociológico que nunca recurre al dato objetivo. Se ven también las ten-

siones ante la historia: criticar duramente la política secular que ha llevado al desastre, pero hipnotizarse estéticamente por la ruina y la inmovilidad de los pueblos castellanos. Proclamar un progresismo europeísta y querer fijarse en ciertos caracteres de tipo étnico y cultural, redundantes de casticismo. Si hacia un lado la España joven empuja el tiempo hacia adelante, hay una constatación de parálisis histórica que se toca con la complacencia. Así dice Machado:

Este hombre no es de ayer ni de mañana,
sino de nunca; de la cepa hispana
no es el fruto maduro ni podrido,
es una fruta vana
de aquella España que pasó y no ha sido,
ésta que hoy tiene la cabeza cana.

Y Maeztu, identificándose, como fuera del tiempo histórico, con los españoles del XVI, razona:

> No fuimos lo bastante poderosos para impedir que la Cristiandad se dispersara, ni para evitar que al Reino de Dios, con que soñábamos, sucediera el Reino del Hombre, que en Inglaterra proclamó, poco después, Lord Bacon. Es posible que el sueño nuestro no fuera realizable, ni conveniente entonces, pero no tenemos para qué avergonzarnos de haberlo concebido, aunque sí tengamos que dolernos de la excesiva sangre que derramamos al intentar realizarlo.

Para acotar el campo se incluyen autores que anteceden (Ganivet) o hacen el balance (Laín) de la generación, de sus potencias y de sus imposibilidades, de sus proyectos y las limitaciones que los cercan y aun les cambian el signo. No el menor fue que la juventud cantada por Machado en 1914, «como el diamante clara, como el diamante pura», protagonizara, veinte años después, una guerra donde la sangre de nuevas heridas exigiera nuevas cicatrices. Todo ello, entre presagiado y fantaseado, late en los escritores del noventa y ocho, aún dispersos en una rápida y útil antología escolar como la presente.—*B. M.*

ENRIQUE MEDINA: *Las muecas del miedo*, Galerna, Buenos Aires, 1981, 365 pp.

Desde su aparición en 1972 con *Las tumbas*, Enrique Medina ha sostenido casi invariablemente sus preferencias: la literatura documental, de prisa periodística, el buceo en los ambientes marginales

de Buenos Aires, la tentación del pequeño burgués por el lumpen, un puritanismo sexual inconsciente que, mezclado con un temperamento sexualmente explosivo, da en truculencia. Con *Transparente* (1974) viró hacia una literatura más reposada, decantada y, en parte, experimental, alcanzando en dos cuentos de *Las hienas* (1975), el que da título al libro y *Gente decente* su mejor forma.

En esta novela Medina vuelve al mundo inicial acuciado por la anécdota argentina del momento. Suele ocurrir en tiempos de gran urgencia histórica y escasa libertad de expresión que la literatura no puede mirar nada de lejos, como es su deber, y el periodismo invade el libro. Se vio en el realismo social español de los años cincuenta y sesenta y se advierte en numerosos ejemplos de la actual producción argentina.

La crisis económica, la sombra del exterminio, la incertidumbre ante el futuro, el exilio como incentivo y como terror, el deterioro de las relaciones cotidianas, la despiadada lucha por la vida, el pasado como un paraíso perdido simplemente por ser pasado, el aislamiento, son matices de una categoría central: la vida como un ejercicio infatigable de la humillación.

> Humillación. Esta es la justa palabra. La que realmente tiene sentido a lo largo de toda la historia. Lograr, tener, poseer para humillar. Unos a otros. Yo humillo, tú humillas, él humilla... El escritor sabe eso, como lo saben todos, pero él tiene que gritarlo, decirlo o insinuarlo, quizá sugerirlo (p. 98).

La vida es la educación sentimental del humillador, que debe experimentar en carne propia esta servidumbre para saber, al fin, imponerla a los otros:

> Que se jodan todos los argentinos. Les gusta que los jodan, que los basureen, que los manden como a rebaños. Todos al fútbol, todos a votar, ninguno a votar, chito, a callarse la boca, todos a olvidar sus pecadillos, todos a traicionar a sus hermanos, todos a decir que es el mejor país del mundo (p. 74).

Roberto Arlt en los años treinta y David Viñas en los sesenta ya señalaron este rasgo constante de la sociabilidad argentina, la ética de la humillación, unida a otro que también roza Medina: el reniego del origen, la no identificación con los ancestros reales y con la clase social de pertenencia, la continua disponibilidad para la fuga y el desclasamiento, un subterráneo carácter marginoide en la mentalidad de las distintas capas de la sociedad.

El texto trata de organizar dos historias paralelas sin completar ninguna. Insiste en una técnica de escenas aisladas y aun de perso-

najes episódicos que da rapidez a la intriga, pero también atenta contra su armazón. Más que como texto literario, la novela queda como un documento del actual momento argentino, no tanto por la información que recoge, sino por la actitud desesperanzada y violenta, despectiva e impotente con que se dirige a aquélla.—*B. M.*

LUIS DE CAÑIGRAL: *Constantino Cavafis*, Júcar, Madrid, 1981, 232 pp.

El epigonismo cavafiano hace estragos en la peor poesía española de hoy, por lo que es saludable volver a las fuentes, soslayando a algún inquieto vecino de Alcobendas que suspira por una Bizancio perdida, que nunca tuvo.

Cañigral, buen conocedor de la poesía griega moderna, propone un Cavafis introductorio, conforme a los objetivos de la colección «Los Poetas», para situar a un lector sin presupuestos. Con este fin describe la poco relevante biografía externa del escritor, lo sitúa en el marco del renacimiento literario griego en lengua demótica y en la revalorización de lo bizantino, sus contactos con la poesía historicista (y sus distancias de ella), su efebismo, sus temas recurrentes (el *tempus fugit* y el rescate del placer por la memoria en el espacio inmarcesible del arte) y los aspectos formales de su producción, generalmente extraviados en las traducciones al castellano.

Cavafis es un poeta difícil de desentrañar, como tal poeta, en otra lengua que no sea la suya. Por esto, tal vez la antología que se propone sea bilingüe. A veces, su lenguaje queda ñoño o inoperante en nuestras palabras, pide una tarea de reelaboración que no es exactamente la del traductor. Lo novedoso de su estética a fines del XIX es ya hoy corriente y aún suena a académico, atentos a nuestra óptica habitada por las vanguardias y la experiencia poética de este siglo que acaba. La tarea de Cañigral, después de ubicarnos didácticamente cerca de Cavafis, se completa dejándonos a la orilla del poeta de este lado del idioma que le sirve de hospedaje.—*BLAS MATAMORO (Ocaña 209, 14 B. Madrid-24).*

EN POCAS LINEAS

LEOPOLDO ZEA: *Los precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo,* Ed. Sed Diana, México.

En las últimas décadas del siglo XIX, algunos pensadores latinoamericanos comenzaron a entrever que ni el iluminismo, ni el positivismo, trasladados desde Europa sin matices, habían sido ideologías capaces de encarar un proyecto realmente transformador en el Nuevo Mundo. Incluso algunos autores llegaban a descreer y hasta negar lo que habían sostenido en su juventud, como Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento, por ejemplo, y no faltaron quienes comenzaban a pensar que el positivismo era una doctrina destinada a justificar el orden social imperante. Otros, naturalmente, sin poder desprenderse de los tics de la ideología en boga, trataban de buscar caminos más personales que esbozaran una respuesta a los muchos problemas sociales y políticos planteados por el continente. Para Leopoldo Zea «el paso de un siglo a otro iba a ir acompañado de una doble y complementaria actitud en el pensamiento latinoamericano: decepción y esperanza». Y cita como ejemplo de esta postura al uruguayo José Enrique Rodó, quien en *Ariel* escribía en 1897: «... Hay en nuestro corazón y en nuestro pensamiento muchas ansias a las que nadie ha dado forma.» Encontraba al comparar críticamente a Estados Unidos con Inglaterra que «el positivismo genial de la metrópoli ha sufrido al transmitirse a sus emancipados hijos de América una destilación que le priva de todos los elementos de idealidad que le templaban, reduciéndole, en realidad, a la crudeza que, en las exageraciones de la pasión o de la sátira, ha podido atribuirse al positivismo de Inglaterra». Pero al carecer de una base ideológica firme, Rodó debía remontarse en el tiempo y explicaba: «El pueblo inglés tiene, en la institución de su aristocracia —por anacrónica e injusta que ella sea bajo el aspecto del derecho político—, un alto e inexpugnable baluarte que oponer al mercantilismo ambiente.» Completaba: «En el ambiente de la democracia en América, el espíritu de la vulgaridad no halla ante sí relieves inaccesibles para su fuerza de ascensión y se extiende y propaga como sobre la llaneza de una pampa infinita.» Y recomendaba esperanzadamente a los que creyeran en un porvenir que ellos seguramente no verían, pero en el cual triunfaría el espíritu sobre el materialismo. Era la pura confianza en el mañana sin otra base que la fe en el futuro. «Donde no cabe la transformación total, cabe el progreso y aun cuando supierais que las primicias del suelo penosamente trabajado

no habían de servirse en vuestra mesa jamás, ello sería, si sois generosos, si sois fuertes, un nuevo estímulo en la intimidad de vuestra conciencia», recomendaba. Era una manera explícita de sostener el *statu quo* porque —finalmente— «el porvenir es en la vida de las sociedades humanas el pensamiento idealizador por excelencia».

Casi por la misma época había pensadores menos conformistas para quienes la transformación no debía ser confiada sólo a la evolución natural de las sociedades. El peruano Manuel González Prada escribía en *Horas de lucha* (Lima, 1908): «La condición del indígena puede mejorar de dos maneras: o el corazón de los opresores se conduele al extremo de reconocer el derecho de los oprimidos, o el ánimo de los oprimidos adquiere la virilidad suficiente para escarmentar a los opresores. Si el indio aprovechara en rifles y cápsulas todo el dinero que desperdicia en alcohol y fiestas, si en un rincón de su choza o en el agujero de una peña escondiera un arma, cambiaría de condición, haría respetar su propiedad y su vida. A la violencia respondería con la violencia, escarmentando al patrón que le arrebata las lanas, al soldado que le recluta en nombre del gobierno, al que le roba ganado y bestias de carga.» Y concluía: «Al indio no se le predique humanidad y resignación, sino orgullo y rebeldía... En resumen: el indio se redimirá merced a su esfuerzo propio, no por la humanización de sus opresores.» En otra parte del mismo texto González Prada también era contundente: «Nuestra forma de gobierno se reduce a una gran mentira porque no merece llamarse república democrática un estado en que dos o tres millones de individuos viven fuera de la ley.» Tampoco confiaba en el valor sagrado de la educación pública, cuya influencia se había endiosado de manera dogmática a lo largo del siglo anterior: «Si por un fenómeno sobrehumano los analfabetos nacionales amanecieran mañana no sólo sabiendo leer y escribir, sino con diplomas universitarios, el problema del indio no habría quedado resuelto: al proletariado de ignorantes le sucedería el de los bachilleres y doctores... La instrucción puede mantener al hombre en la bajeza y la servidumbre: instruidos fueron los eunucos de Bizancio. Ocupar en la tierra el puesto que le corresponde en vez de aceptar el que le designan: pedir y tomar su bocado, reclamar su techo y su pedazo de terruño, ese es el derecho de todo ser racional.» Y agregaba: «Al que diga: la escuela, respóndasele: la escuela y el pan.»

Años antes otro pensador latinoamericano, José Martí (que decidió unir el pensamiento a la praxis y se transformó en soldado revolucionario) se había preocupado —como lo resalta uno de los textos seleccionados con buen criterio por Leopoldo Zea— del problema de

los peligros que entrañaba cualquier traslación de estructuras políticas e ideológicas de Europa a América sin tener en cuenta las peculiaridades y necesidades de los nuevos países. Así escribió en 1891 en un artículo que sería uno de los pilares sobre los que se apoya el pensamiento contemporáneo latinoamericano: «El libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza.» Y apuntaba: «El buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país y cómo puede ir guiándolos en junto para llegar, por métodos e instituciones nacidas del país mismo, a aquel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce y disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos en el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas. El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser del país. La forma de gobierno ha de avenirse a la constitución del país.» Era una manera de reconocer el fracaso y también la falacia de la dicotomía iluminista «civilización o barbarie», fraguada por Sarmiento.

La selección de Zea incluye un fragmento del mexicano José Vasconcelos, que no escapa —como buena parte de su obra— a un cientificismo confuso y de segunda mano, cuando no sencillamente reaccionario: «es fecunda la mezcla de linajes similares (Estados Unidos) y es dudosa la mezcla de tipos muy distintos, según ocurrió en el trato de españoles y de indígenas americanos». El texto, extraído de la *Raza cósmica* cobija varias afirmaciones del tipo de «la decadencia de los pueblos asiáticos es atribuible a su aislamiento, pero también y, sin duda, en primer término, al hecho de que no han sido cristianizados». Vasconcelos también —como Rodó— se muestra optimista con respecto al futuro, su darwinismo le hace pensar que en algunas generaciones se forjará una nueva raza: «la quinta, que llenará el planeta con los triunfos de la primera cultura verdaderamente universal, verdaderamente cósmica». Esa raza —supone Vasconcelos— nacerá mediante «una ley que irá seleccionando factores para la creación de tipos predominantes, ley que operará no conforme a criterio nacional, como tendría que hacerlo una sola raza conquistadora, sino con criterio de universalidad y belleza».

La segunda parte del volumen de Zea incluye textos de los mexicanos Antonio Caso y Alfonso Reyes, del dominicano Pedro Henríquez Ureña, del peruano José Carlos Mariátegui y de los argentinos Eduardo Mallea y Ezequiel Martínez Estrada.

La sólida formación marxista de Mariátegui lo ayuda a evitar ciertas ingenuidades de sus predecesores, pero además colabora con este cambio un simple problema cronológico. En el momento en que Mariátegui expone sus teorías sobre la realidad peruana, y por extensión latinoamericana, la idea del progreso indefinido había caído en desuso. Los sucesos que acabaron con la *belle époque* y la crisis posterior del mundo occidental obligaban a buscar soluciones más racionales.

Un párrafo merecen las inclusiones de los argentinos Mallea y Martínez Estrada. El autor de *Radiografía de la Pampa* hacía jugar fuerzas telúricas y misteriosos factores propios de la geografía y el aislamiento americano; el hecho histórico quedaba subordinado a lo psicológico y era casi siempre un emergente de aquellos elementos imposibles de dominar. Para explicar fenómenos sociales recurrió a la etnología, a la antropología, al psicoanálisis o a la geografía física y dejó de lado —como señaló Pedro Orgambide— la investigación histórica y económica que le hubiera permitido obtener otras coordenadas. De cualquier manera, su aporte, continuado después por otros escritores de menor enjundia y a veces mayor tremendismo (como H. A. Murena, *El pecado original de América*, Buenos Aires, 1954) señalaron un camino, una postura inconformista respecto al destino de América Latina.

Por último, Eduardo Mallea se obstinó en sostener que existían dos Argentinas, una visible y formal y otra invisible y real. La antología recoge una conferencia de 1945, «Conocimiento y expresión de la Argentina», en donde desarrolla esta tesis. Paradójicamente, ese mismo año brotó ese país invisible y real, con el advenimiento caótico de las masas a la vida política. Mallea, preocupado por sus teorías, no supo advertirlo. Tal vez porque las tesis encarnadas carecen de la asepsia químicamente pura de los laboratorios y por lo tanto, desconciertan.—*H. S.*

Sur, Selección. Selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina.

A cuatro meses de la caída de Hipólito Yrigoyen, en enero de 1931, Victoria Ocampo inauguraba el primer número de *Sur* con una carta a Waldo Frank, en la que reconocía: «Nunca se me hubiera ocurrido por mí sola la idea de fundar una revista. Y creo que sin esa constante insistencia suya capaz de sacudir mis dudas, no habría siquiera con-

sentido en reflexionar al respecto.» También confesaba que la idea del nombre había sido internacional, y obtenida mediante un sistema exótico para la época: «Llamé por teléfono a Ortega, en España. Esas gentes tienen costumbre de bautizarnos. Así Ortega no vaciló, y entre los nombres enumerados sintió en seguida una preferencia: *Sur*, me gritaba desde Madrid.»

Casi cuarenta años después, el 10 de noviembre de 1970, por medio de un artículo publicado en la página 8 del diario *La Nación*, Victoria Ocampo anunciaba escuetamente: «*Sur*, revista bimestral, se suspende.» Ella sabía que era un eufemismo porque le dolía escribir: «*Sur* ha muerto.» En aquel lejano primer número proponía: «Cada uno, según las fuerzas respectivas, nos pondremos a la búsqueda de América, de esa América del oculto tesoro.» Pero en octubre de 1950, al trazar el balance de las décadas transcurridas, aseguraba: «*Sur* ha trabajado, durante veinte años, en crear la *élite* futura... No ha tenido otro propósito que el de ofrecer al lector argentino cierta calidad en materia literaria, de acercarlo lo más posible a Henry James.»

Sur, la segunda revista literaria argentina dirigida por una mujer (la primera había sido *El Búcaro Americano*, que desde 1896 a 1908 dirigió Clorinda Matto de Turner), cumplió sólo en una muy mínima parte la segunda de aquellas proposiciones: de haber creado una *élite* no hubiera sucumbido de inanición; respecto a la búsqueda de América, prefirió transformarse —según opinión de sus detractores— en un núcleo cerrado e ideológicamente intransigente. Su fervoroso antiperonismo (que no le impidió seguir saliendo regularmente durante el régimen, ni enlutar su portada en julio de 1952, a la muerte de Eva Perón), llevó a *Sur* a cobijar el brulote con que Eduardo González Lanuza pretendió minimizar la aparición de *Adán Buenosayres* a causa de la militancia de Leopoldo Marechal.

Cada vez que Victoria Ocampo se refirió al tema político, enarboló como ejemplos los nombres de su íntima amiga María Rosa Oliver (miembro del partido comunista argentino), integrante del consejo de colaboración de la revista, «pese a su notorio marxismo», o el de Drieu La Rochelle, a quien respetaba más allá del colaboracionismo ejercido por éste durante la ocupación alemana en Francia. Sin embargo, cuando Casa de las Américas de La Habana invitó a formar parte del jurado de su concurso en 1961 al veterano jefe de redacción de la revista, José Bianco, después de un violento diálogo, éste debió abandonar el cargo, y en el número marzo-abril de ese año *Sur* publicó una aclaración que demostraba que la apoliticidad de la revista era sólo aparente: «José Bianco ha partido para Cuba invitado por la Casa de las Américas para formar parte de un jurado literario. La in-

vitación le ha sido dirigida personalmente y nada tiene que ver su viaje con la revista donde trabaja desde hace años con tanta eficacia. Esta aclaración no sería necesaria, y hasta sería ridícula en tiempos normales. Pero en el mundo en que vivimos no lo es. El mundo está revuelto y la confusión se crea con pasmosa velocidad.»

Desde su fundación, *Sur* tuvo fanáticos defensores y opositores, pero especialmente a partir de 1950 fueron muy pocos los escritores argentinos jóvenes de real valor que se acercaron a la revista; inclusive, con buena dosis de injusticia, se negaban a reconocerle ninguno de los muchos méritos que podía incluir en su inventario la empresa impulsada por Victoria Ocampo. La opinión casi generalizada era que desde allí se digitaban la cultura oficial, los premios, las becas y las posibilidades de publicación en los grandes suplementos. Porque para sus detractores —aun durante el peronismo—, las riendas del aparato cultural estuvieron en manos de Victoria Ocampo, quien además durante quince años dirigió el Fondo Nacional de las Artes.

En su novela *Dar la cara,* David Viñas se refiere a *Sur* disfrazándola apenas al narrar el arribo de un escritor primerizo a *La Revista.* Después de describir minuciosamente la vieja redacción definió: «Los de *La Revista* representaban el pasado y el pasado era lo que estaba detrás, el más allá, pero a la inversa.» En 1957, desde las páginas de *Imperialismo y Cultura,* Juan José Hernández Arregui demolió a *Sur* catalogándola como «un acoplamiento de espiritualidad anglofrancesa santificada por el antihispanismo de Ortega», y un año después Bernardo Verbitsky escribiría en un ensayo publicado en la revista *Ficción:* «Es una revista sin duda interesante y hasta necesaria, pero —esto no es un cargo, es un hecho— no hará ninguna falta consultarla para escribir la historia de nuestra literatura en los últimos veinte años.»

En el «Indice general» publicado por la revista en 1966, Victoria Ocampo se enorgullecía, en cambio, de lo que constituía su verdadero mérito y el motivo por el cual, sin ninguna duda, *Sur* ocupará un lugar fundamental en la cultura argentina: «Nuestra revista y nuestra editorial —decía la directora— han hecho conocer gran cantidad de escritores de todos los países en una época en que no era tan corriente como ahora hacerlo. A veces se ha adelantado *Sur* a publicar europeos antes de que llegaran a la gran fama que luego alcanzaron en su propia patria. Tales fueron los casos de Caillois, Camus, Michaux, casi Malraux.» Y agregaba: «En los dos primeros tercios (1931-1957) de la vida de *Sur* han aparecido en sus páginas los nombres de los ensayistas, novelistas y poetas de mayor fama mundial. Mi entusiasmo ha sido siempre tan vivo que he traducido yo misma a Camus,

T. E. Lawrence, a John Osborne, a Dylan Thomas, a Lanza del Vasto y todo el teatro de Graham Greene.» Podría haber agregado que el nombre de Jean Paul Sartre comenzó a difundirse en castellano desde las páginas de *Sur* y que su sello editorial dio a conocer por primera vez también a Robert Musil, Vladimir Nabokov, Giorgio Bassani, Virginia Woolf, Henry Miller, Yukio Mishima, Georges Bataille y el recientemente galardonado Elías Canetti, entre otras celebridades.

En sus últimos tiempos de existencia, la revista había comenzado a languidecer e inclusive llegó a sufrir varios meses de agónico silencio. El 8 de noviembre de 1970, a través de un artículo, «porque los escritores debemos dar nuestras opiniones escribiendo», según había reconocido alguna vez, Victoria Ocampo ponía punto final a cuarenta años de luchas y enfrentamientos que le reportaron, como reconoció en aquel momento, «amistades y enemistades». Con tristeza sostenía en esas líneas que «una suerte de ostracismo pesa, en este momento de drama político-histórico inextrincable aparentemente, sobre ciertas formas de la cultura. Las más altas», e insistía en algo sobre lo que no se había cansado de machacar durante toda su vida: «Educar al soberano sería enseñarle (también) que los escritores, cualquiera que sea el peldaño de la escala social a que pertenezcan, son suyos e importantes, por lo menos como los que tocan el bandoneón o patean la pelota, y que se les debe respeto. Esta enseñanza —concluía— es tan necesaria como la epopeya de los grandes militares.» Eran tiempos en que la prosa siempre incisiva y brillante de Victoria Ocampo denotaba cansancio y un dejo de frustración, acaso porque advertía entonces que los cuarenta años de *Sur*, más allá de los méritos apuntados, no habían contribuido a crear esa conciencia americana que reclamaba el país y que esa pequeña *élite* nucleada en torno a la revista fue en parte responsable también de ese divorcio entre el hombre medio y la cultura que deploraba en su despedida.

La breve selección publicada en la Biblioteca Argentina Fundamental del Centro Editor de América Latina, elegida, prologada y anotada por Eduardo Paz Leston, brinda una imagen pálida —debido a su exigüidad— de lo que fue *Sur*. Hay trabajos de creación, y algunas de esas espléndidas traducciones que eran su hábito, como la de un cuento de Rudyard Kipling, «La Iglesia que estaba en Antioquía» (en versión de José Bianco), un breve texto de Elías Canetti y un ensayo de Denis de Rougemont. Se incluyen dos poemas de Rodolfo Wilcock, críticas cinematográficas, una de María Luisa Bombal y otra de Carlos Coldaroli, un artículo de la propia Victoria Ocampo y un ensayo sobre la crisis argentina fechado en 1957 debido a H. A. Murena. La muestra estaría más completa si se hubiera agregado alguno de aquellos

artículos irónicos de Ernesto Sábato sobre el tema del feminismo, alguna de las muchas polémicas que albergó la revista, y por lo menos un poema de Alberto Girri, que fué —sin duda— uno de los pocos poetas argentinos de primera línea que acostumbraba publicar en *Sur*.—*H. S.*

JOTAMARIO: *Mi reino por este mundo*. Ed. La Oveja Negra. Bogotá (Colombia).

Autor de uno de los dos mejores poemas entre los cientos dedicados a Marilyn Monroe, «Los inadaptados no te olvidamos» (el otro es —claro— la Oración de Ernesto Cardenal), Jotamario (pseudónimo de J. Mario Arbeláez, nacido en Cali, 1940) figuró entre los animadores del «nadaísmo», escuela que sirvió como revulsivo de la poesía colombiana a principio de los sesenta y que dejó como resultado nombres notorios y algún poema memorable, lo que no es poco decir.

Después de un silencio de exactamente quince años, desde que publicó en 1965 *Profeta en su casa*, Jotamario obtuvo por unanimidad el concurso nacional de poesía organizado por la editorial La Oveja Negra y la revista *Golpe de Dados*. El jurado, integrado por Mario Rivero, Darío Jaramillo y Juan Gustavo Cobo Borda, no se equivocó de destinatario. *Mi reino por este mundo* es un volumen sólido, homogéneo, en donde la autobiografía sirve como plataforma de lanzamiento para una crítica constante, irónica y corrosiva contra la sociedad, tal vez porque, como afirma en el comienzo de uno de sus poemas, «Abrir la puerta de la calle ya es comenzar a viajar.» La temática es sencilla, cotidiana. A Jotamario le basta con mirar y fotografiar, sin chisporroteos verbales, pero dejándose llevar por el sonido/sentido/significado de las palabras, para burlarse de casi todo y rescatar fragmentos de amor, trozos de felicidad o el recuerdo de aquellos amigos *«que hicieron más por su vida que los pulmones»*.

Por momentos *Mi reino por este mundo* parece desempolvar las viejas teorías de la poesía social. El lector espera la llegada del lugar común, la pura ideología mal digerida, y en el verso siguiente una pirueta verbal exacta o el delirio erótico, demuestran al lector que está ante el libro de un poeta irreverente que roza el prosaísmo sin caer nunca de la cuerda.

Decía Ezra Pound que un país que da un buen libro de poemas cada diez años puede darse por muy feliz; Colombia puede, sin duda, inventariar éste.—*H. S.*

MARIANA HIDALGO: *La vida amorosa en el México antiguo.* Ed. Diana. México.

La destrucción sistemática de las fuentes prehispánicas por considerarse los códices objetos de herejía han cortado un eslabón fundamental para reconstruir la cultura de los pueblos que habitaban México antes de la llegada de los conquistadores. Por ese motivo todos los estudios efectuados hasta el momento han debido basarse, en su mayoría, en testimonios de cronistas, frailes, misioneros y algunos escritos indígenas y mestizos del siglo XVI. En estos textos sólo puede hallarse el recuerdo de los últimos días en los que la cultura nativa se mantenía vigente. A esa natural deformación provocada por la memoria hay que agregar además las distorsiones propias del criterio de cada uno de los escribas. Aun así ha podido armarse pacientemente el fragmentario rompecabezas de la vida de los nativos de México. Sobre esta base, Mariana Hidalgo estudia la relación hombre-mujer ligando los aspectos sacros que el sexo tenía para los antiguos mexicanos, de los cuales provienen rituales y tabúes.

Los hijos de los señores principales —quienes tenían muchas mujeres— eran criados generalmente por sus madres. Pero si éstas morían o estaban impedidas por cualquier motivo, lo hacía una nodriza especialmente contratada, hasta la edad de cinco años, momento en el que se entregaba al niño al templo para que allí completase su educación y aprendiese todo lo relativo al culto, y donde permanecía hasta que se casaba o era llamado para combatir. «Se les daba de comer muy poco y se les imponía trabajo día y noche. Quien no observaba allí buena conducta era severamente castigado». Por su parte, las mujeres permanecían en su casa al cuidado de parientes y criadas. Nunca salían de sus casas y se les prohibía severamente hablar con extraños, y en casa debían permanecer por ley en silencio. Si alguna vez se atrevían a salir solas, se les punzaban los pies hasta que sangraran; si iban acompañadas no podían levantar la cabeza ni mirar a nadie so pena de ser golpeadas en el rostro con ortigas. Tenían como obligación bañarse tres veces por día y nunca podían permanecer ociosas.

Los padres eran quienes decidían el momento en que sus hijos tanto varones como mujeres podían casarse y reunían a toda la familia para anunciar la decisión. Los padres decidían con quién debía efectuarse el matrimonio. Antes de consumarlo debían permanecer juntos cuatro días en penitencia vistiendo ropas con insignias demoníacas.

Según narra López de Gomara, entre los antiguos mexicanos existía el divorcio, «pero sólo por causas muy justas». Entre los aztecas el divorcio, que era ofensivo para la mujer, se podía llevar a cabo si la cónyuge era adúltera, sucia o estéril. Sin embargo, esto se contradice con la actitud ante el adulterio, ya que el mismo era castigado con la muerte, salvo que la mujer hubiese sido violada. En caso contrario, se ajusticiaba a la pareja atándoles pies y manos y golpeándoles las sienes con grandes piedras. También practicaban —como los hebreos— la lapidación.

Cuando una mujer se sentía embarazada, su familia efectuaba una gran fiesta a la que invitaban también a la del esposo. Uno de los parientes del novio era el encargado del discurso, en el cual se le recomendaba a la mujer que agradeciese a los dioses por el beneficio obtenido. También la elección de la partera respondía a un complicado ritual y se efectuaban varias reuniones familiares hasta elegir la más adecuada.

«Cuando el niño moría en el vientre materno, la partera, no sin previa autorización de los parientes, cortaba con un filoso cuchillo de obsidiana el cuerpo del niño y luego lo sacaba en pedazos para evitar que la madre muriese.» Si los padres no consentían en ello, la mujer era encerrada en la cámara hasta su muerte, y a partir de ese momento era canonizada como una diosa.

El aborto era común, especialmente entre las primerizas, porque se aseguraba que el primer hijo era débil y enfermizo. «Otras abortaban para no llenarse de hijos, lo cual no era mal visto ni sancionado. Sin embargo, entre las señoras de los principales no se acostumbró el aborto y hubo mujeres que llegaron a tener veinte y más hijos.»

Respecto a la prostitución, el cronista Bernardino de Sahagún señala en su *Historia general de la Nueva España:* «La prostituta es una mujer pública que vende su cuerpo; comienza desde edad temprana, anda borracha y es muy desvergonzada.» El Estado permitía los burdeles —que eran numerosos— como una medida de orden político para evitar males mayores, como la violación y el adulterio.

Entre los señores principales, los guerreros y los héroes era común el tener varias mujeres, aunque algunos pueblos, como los otomíes, chichimecas y mazatecos, practicaron una monogamia estricta. Los hijos ilegítimos tenían derechos, incluso podían llegar a ser reyes; sin embargo, salvo casos excepcionales, carecían de derecho a la herencia.

Respecto a la homosexualidad, Fray Toribio de Benavente Motolinía informa: «Tienen mancebías públicas de mujeres y aun de hombres en muchos sitios, que visten y sirven como hembras sin servirles de

afrenta, antes bien, se excusan por ello de no ir a la guerra.» López de Gomara confirma: «Se dan muchísimo a la carnalidad, así como hombres con mujeres, sin pena ni vergüenza. Agüeran mucho y a menudo; y así tienen libros y doctores de los agüeros.»

Un cronista anónimo sostiene que en la provincia del Pánuco se practicaba el culto al falo y describe: «En esta provincia los hombres son grandes sodomitas, cobardes y tan borrachos que cansados de no poder tomar vino por la boca se acuestan y alzando las piernas lo hacen poner con una cánula por el ano hasta que el cuerpo está lleno.»

Entre los antiguos mexicanos estaba prohibido el incesto en cualquiera de sus grados y el mismo era castigado con la muerte para ambos, salvo que hubiese provenido de una violación, lo que salvaba a la mujer.

Como curiosa coincidencia con la religión católica, los pecados provocados por la carne podían ser purificados mediante una confesión de la que sólo se enteraba el sacerdote. Los testigos podían saber que una persona había pecado por los actos exteriores de su ofrenda a los dioses, pero era imposible que se supiese qué tipo de pecado había cometido.

Los ritos de la fertilidad, en cuyo honor practicaban muertes rituales, también tenían relación con el sexo, ya que representaban una cópula entre un esclavo sin mácula que había sido cuidado durante un año como un dios y la tierra que bebía su sangre al absorberla.

Parte importante del libro de Mariana Hidalgo la constituyen la suma de textos en los cuales los padres aleccionan a sus hijos sobre moral, el matrimonio y las costumbres en general. En otros aspectos el volumen resulta demasiado magro y carente de un análisis de los hechos o de una interrelación entre los mismos.—*H. S.*

DAVID VIÑAS: *Hombres de a caballo.* Bruguera (Libro amigo), Barcelona.

Primera edición publicada en España de una difundida novela de David Viñas aparecida originariamente en 1968. Viñas es uno de los tantos autores latinoamericanos muy poco conocidos en la península a pesar de haber vivido varios años aquí. Nacido en Buenos Aires en 1929, fue en su juventud dirigente estudiantil y fundó y comandó la revista *Contorno,* desde cuyas páginas se hizo el primer intento serio de una revisión de la literatura argentina ajena a los moldes preestablecidos. Como ensayista se destacan sus trabajos

«De Sarmiento a Cortázar» y una biografía crítica del dramaturgo Gregorio de Laferrère. En el plano narrativo su obra incluye títulos como *Cayó sobre su rostro* (1955), *Los años despiadados* (1956), *Un dios cotidiano* (1957), *Los dueños de la tierra* (1959), *Dar la cara* (1962), *En la Semana trágica* (1966), *Cosas concretas* (1969) y en 1979, *Cuerpo a cuerpo*. En 1967 ganó el Premio Casa de las Américas de La Habana, con la novela que ahora reedita Bruguera. En *Hombres de a caballo* Viñas insiste en todos los temas que le son habituales: el machismo encubridor de inseguridades y homosexualidad, la historia argentina como permanente fuente inspiradora y telón de fondo para los personajes, el espíritu de casta militar que aparecerá también en *Cuerpo a cuerpo* y el amor como posesión y nunca como coparticipación. Para ello, Viñas utiliza la técnica de los múltiples puntos de vista y los relatos entremezclados, sin importarle su escasa originalidad formal, acaso porque sabe que el dinamismo verbal que imprime a sus personajes y la verosimilitud de los mismos le permite superar el escollo del camino técnicamente trillado. Para Paul Verdevoye, esta novela es la más lograda de Viñas, opinión que comparten varios críticos argentinos.—*H. S.*

MANUEL RUANO: *Poesía nueva latinoamericana.* Ed. El Gallinazo, Lima (Perú).

En general las antologías de poetas latinoamericanos que han llegado a España poseen el aire de panteón imprescindible para acreditar su seriedad académica. Por lo tanto, y como es obvio, no sirven para nada. Así se sigue creyendo que la poesía argentina llega hasta Capdevila, la chilena acaba con Neruda y la inspiración peruana se cerró con la muerte de Vallejo. De tanto en tanto, por razones escasamente literarias, la ideología de algunos creadores les permite una difusión algo mayor y sus nombres comienzan a sonar lejanamente conocidos. La culpa acaso sea de las editoriales, de los profesores universitarios, de los pocos lectores, de la incomunicación, o de nadie, que es la manera habitual para encubrir una responsabilidad conjunta y solidaria. Por eso es lamentable que algunas de las antologías que han comenzado a circular profusamente en Latinoamérica, como las de Alejandro Boccanera y Saúl Ibargoyen Islas y esta del poeta argentino Manuel Ruano no tengan la fortuna de verse reeditadas en tirajes populares en España. Así, aunque no se acabara la incomunicación no habría —al menos— posibilidad de alegar desconocimiento de las

grandes líneas de la actual poética de los hispanohablantes que habitan (o nacieron) del otro lado del Atlántico.

Poesía nueva latinoamericana es el fruto de más de diez años de búsquedas exhaustivas, de recorrer bibliotecas, de intimar con creadores, de hurgar colecciones de revistas, de escribir montañas de cartas y —por último— de saber analizar homogeneidades y graduar calidades.

El punto de partida metodológico ha sido tomar poetas nacidos después de 1925, quizá porque cuando se proyectó el volumen Ruano pensó que al aparecer el libro sus autores no tendrían aún cincuenta años; pero los sucesos ocurridos en su país le obligaron a emigrar y la antología se retrasó, lo cual, por otra parte, le permitió agregar nuevos nombres a la lista. Las inclusiones no responden a otra limitación que la calidad; así podrá observarse el desnivel numérico que existe entre las representaciones de algunos países en relación con otros, pero el resultado es un libro sin caídas demasiado marcadas y que muestra, como pocos de su género, las actuales orientaciones temáticas y formales de la poesía latinoamericana. Y aunque los gustos y preferencias de Ruano se advierten en la profusión de textos mágicos y en la manera como ha elegido a los poetas que destacan a la palabra como protagonista del hecho poético, no faltan autores enrolados en el coloquialismo, ni tampoco los que tienen la cotidianeidad como centro de sus trabajos. Los poemas sociales que cobija el volumen nunca han sido seleccionados de manera exclusiva por la temática, y es en este terreno donde Ruano ha puesto más cuidado en buscar ejemplos en los que el rigor formal no presentara altibajos. El amor y la muerte, la soledad y la miseria, la injusticia y la violencia, la tortura y el saqueo, la esperanza y el olvido, la ironía y el dolor, la burla y la ternura, la memoria y la angustia, la lucidez y el recuerdo son aspectos que tienen su amplia representación en este libro, en el que no faltan ni los mitos de nuestro tiempo (como Marilyn Monroe) ni la impotencia ante el reinado de la fuerza que caracteriza a los países de Latinoamérica.

Una observación final. Para que la muestra estuviese completa no debería faltar algún poema del propio Ruano como «Oda salvaje para una vieja pistola Browning», «Algunos no deberían extrañarse de ciertos hechos ocurridos en la ciudad de Lima» o «Bajo los cielos de Alice Springs», trabajos que por lógica modestia ha eludido incluir. Y después del final una insistencia: recomendar su lectura a quienes, por las razones de incomunicación antedichas, ignoran lo que ocurre en idioma español del otro lado del Atlántico.—*HORACIO SALAS (Instituto de Cooperación Iberoamericana. MADRID-3).*

INDICES DEL PRIMER TRIMESTRE DE 1982

NUMERO 379 (ENERO 1982)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: MARIA GIRONA.

NUMERO 380 (FEBRERO 1982)

Paginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: ALEJANDRINA.

NUMERO 381 (MARZO 1982)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: JUNCO.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	2.400	30
Dos años	4.750	60
Ejemplar suelto	200	2,50
Ejemplar doble	400	5
Ejemplar triple	600	7,50

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....,
calle de ...., núm. ....,
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo
de ...., a partir del número ...., cuyo
importe de .... pesetas se compromete
a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......
El suscriptor.

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.